



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Leonel Abraão Pereira da Costa

Nossa Senhora da Assunção

(escultura em madeira policromada)

Cristo Crucificado

(escultura em *cartapesta*)

Relatório de Estágio

Orientado por:

Carla Rêgo – Instituto Politécnico de Tomar
Vítor Roriz – *Signinum, Gestão de Património Cultural*

Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar
para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre Conservação e Restauro



RESUMO

A realização deste trabalho surge no âmbito do Estágio Curricular do Mestrado em Conservação e Restauro.

O seu desenvolvimento advém de uma componente prática desenvolvida na empresa *Signinum, Gestão de Património Cultural*, em duas esculturas: uma representação da Nossa Senhora da Assunção em madeira policromada e uma outra de Cristo Crucificado em “cartapesta”, oriundas da Igreja de São Domingos em Amarante.

Neste Sentido são descritas as intervenções realizadas nestas obras, assim como a sua contextualização cultural, histórica e artística, o estudo das técnicas e dos materiais de produção foi também abarcado numa perspectiva histórica e científica.

ABSTRACT

The achievement of this work arises in the Framework of the Stage of the Masters Course in Conservation and Restoration.

Its development is based on a practical component exercised in the company “*Signinum, Gestão de Património Cultural*”, in two sculptures: one representation of “Nossa Senhora da Assunção” in polychrome wood and another, a “Cristo Crucificado” in “cartapesta”, coming from São Domingos’s Church in Amarante.

In this way are described the interventions realized in this works, as well as its cultural, historical and artistic context. The study of the techniques and production materials was also embraced in a historical and scientific perspective.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que me ajudaram e participaram directa e indirectamente na realização deste trabalho:

- Aos meus pais;
- Prof.^a Teresa Cunha Matos;
- Prof. João Coroado;
- Prof.^a Leonor Loureiro;
- Vítor Gaspar;
- Maria João Vilhena;
- Gilca Flores;
- Aos meus orientadores: Prof.^a Carla Rêgo, Vítor Roriz e Filipa Simões;
- Sara Martins;
- Carla Zeferino;
- À Signinum, Gestão de Património Cultural;

Um agradecimento muito especial aqueles que sempre se mostraram disponíveis, com ajuda, transmissão de conhecimentos e me fizeram crescer como pessoa e como Conservador-Restaurador: Rita Ferreira, Laura Pitt e Vítor Roriz.

Índice.

	Pág.
1. Introdução.	1
2. Contexto histórico-cultural e artístico.	2
2.1. Contexto histórico retabular.	5
2.1.1. Descrição dos retábulos.	8
2.1.1.1. Altar-mor.	8
2.1.1.2. Altar colateral da “Nossa Senhora do Ó”.	10
2.2. A escultura em Portugal no século XVIII.	12
3. Condições ambientais.	14
4. Nossa Senhora da Assunção.	16
4.1. Materiais e técnicas de produção.	19
4.2. Intervenções anteriores.	25
4.3. Levantamento do estado de conservação.	26
4.4. Proposta de tratamento.	31
4.5. Intervenção.	35
5. Cristo Crucificado.	41
5.1. Materiais e técnicas de produção.	44
5.1.1. História, evolução e divergências da técnica.	44
5.1.2. O Cristo Crucificado de São Domingos de Amarante.	49
5.2. Intervenções anteriores.	51
5.3. Levantamento do estado de conservação.	52
5.4. Proposta de tratamento.	55
5.5. Intervenção.	56
6. Conclusão.	62
7. Apêndice.	
7.1. Mapeamentos – Nossa Senhora da Assunção.	65
7.1.1. Danos e patologias.	65
7.1.2. Técnicas de produção.	70
7.1.3. Intervenções anteriores.	74
7.2. Mapeamentos – Cristo Crucificado.	79

7.2.1.	Danos e patologias.	79
7.2.2.	Mapeamento da radiografia.	85
7.3.	Levantamento da decoração – Nossa Senhora da Assunção.	86
7.4.	Comparações.	90
7.4.1.	Estalados.	90
7.4.1.1.	Nossa Senhora da Assunção.	90
7.4.1.2.	Cristo Crucificado.	92
7.5.	Testes de solventes.	93
7.6.	Exames e análises.	95
7.6.1.	Análises estratigráficas.	95
7.6.1.1.	Local de recolha das amostras.	95
7.6.1.2.	Identificação das camadas estratigráficas.	97
7.6.2.	Testes de aglutinantes.	104
7.6.3.	Identificação de fibras e tipo de trama do Cristo Crucificado.	108
7.6.4.	Radiografia do Cristo Crucificado.	110
7.6.5.	Análise FTIR – para a identificação do consolidante da tela do Cristo Crucificado.	113
7.7.	Registos fotográficos.	115
7.8.	Textos de apoio.	121
7.8.1.	D. João V.	121
7.8.2.	D. José I.	123
7.8.3.	Iconografia de Nossa Senhora do Ó.	125
7.8.4.	A Cruz.	126
7.9.	Outras intervenções.	128
7.9.1.	Santa Barbara.	129
7.9.2.	São Francisco.	136
7.9.3.	Santo António.	144
7.10.	Outras obras provenientes da igreja de São Domingos de Amarante.	151
8.	Bibliografia	157

Índice de figuras.

	Pág.
1. Igreja de São Domingos – Amarante (fonte: IHRU).	4
2. Imagem satélite da localização da Igreja de São Domingos (fonte: Google Earth).	4
3. Interior da igreja de São Domingos, com vista para o Altar-mor (fonte: IHRU).	5
4. Vista geral do altar-mor	9
5. Retábulo da “Nossa Senhora do Ó”.	10
6. Registo frontal, antes da intervenção – Nossa Senhora da Assunção	16
7. Inscrição no retábulo de Santa Rosa de Lima	16
8. Frente – Nossa Senhora da Assunção.	18
9. Lateral esquerda – Nossa Senhora da Assunção.	18
10. Verso – Nossa Senhora da Assunção.	19
11. Lateral direita – Nossa Senhora da Assunção.	19
12. Estratigrafia do estofado.	20
13. Estofado do manto.	22
14. Policromia da túnica.	22
15. Diferentes tipos de punções (Zamora, 2007, p. 322).	23
16. Puncionado em esfera.	24
17. Puncionado estreado.	24
18. Renda.	24
19. Pormenor da aplicação da renda através de elementos metálicos.	25
20. Repinte de anilina.	25
21. Estratigrafia da policromia da carnação.	26
22. Lacunas volumétricas no debrum.	26
23. Lacunas volumétricas na mão.	27
24. Fenda	27
25. Fenda criada por inserção de um elemento metálico.	27
26. Elemento metálico oxidado.	28
27. Ataque de xilófagos – cabeça de anjo.	28

28. Ataque de xilófagos - túnica.	28
29. Ataque de xilófagos – cabeça da Nossa Senhora.	28
30. Ataque de xilófagos – cara da Nossa Senhora.	28
31. Salpico de estearina.	29
32. Lacuna ao nível da preparação.	29
33. Lacre.	29
34. Fissura.	29
35. Descoloração de pigmento.	30
36. Observação de uma amostra do pigmento ao microscópio óptico.	30
37. Fixação da policromia.	35
38. Remoção de bloco.	35
39. Remoção do tampo.	35
40. Fragmento de tela.	36
41. Desinfestação.	37
42. Consolidação.	37
43. Antes da remoção do adesivo.	37
44. Após a remoção do adesivo.	37
45. Aplicação do adesivo.	38
46. Colocação dos blocos sobre pressão.	38
47. Remoção dos óxidos.	38
48. Aplicação de protecção do elemento metálico.	38
49. Limpeza da superfície policroma.	39
50. Limpeza da superfície policroma.	39
51. Limpeza da superfície policroma.	39
52. Antes da limpeza da superfície policroma.	39
53. Após a limpeza superfície policroma.	39
54. Registo frontal, antes da intervenção – Cristo Crucificado.	41
55. Frente – Cristo Crucificado.	43
56. Verso – Cristo Crucificado.	43
57. Lateral esquerda – Cristo Crucificado.	43
58. Lateral direita – Cristo Crucificado.	43
59. Aglomerado de cortiça como reforço interno.	49

60. Pormenor do número de camadas de tela.	49
61. Zona de ligação da mão ao braço.	50
62. Tipo de produção de tela – <i>tafetá</i> – simples.	50
63. Espigão de madeira.	50
64. Fio de cobre.	51
65. Limite da última camada de repolicromia.	51
66. Estratigrafia onde são visíveis várias repolicromias.	51
67. Diferentes estratos de policromias.	52
68. Estado de conservação do braço esquerdo.	53
69. Estado de conservação do joelho direito.	53
70. Estado de conservação do joelho direito.	53
71. Preparação pulverulenta.	53
72. Elemento metálico oxidado.	54
73. Estearina na coroa de espinhos.	54
74. Depósito de sujidade.	54
75. Limpeza superficial mecânica.	56
76. Fixação da policromia.	57
77. Consolidação da preparação.	57
78. Desoxidação de um elemento metálico.	58
79. Metade do anel desoxidado.	58
80. Comparação entre os “pregos”, um desoxidado e outro por desoxidar.	58
81. Resplendor desmontado.	58
82. Limpeza com ácido acético.	58
83. Passagem com lã de aço.	58
84. Limpeza do resplendor - frente.	59
85. Limpeza do resplendor - verso.	59
86. Antes da remoção dos adesivos antigos.	59
87. Após a remoção dos adesivos antigos.	59
88. Antes da remoção dos adesivos antigos.	59
89. Após a remoção dos adesivos antigos.	59
90. Limpeza da superfície policroma.	60
91. Limpeza da superfície policroma.	60

92. Limpeza da superfície policroma.	60
93. Limpeza da superfície policroma.	60
94. Limpeza da superfície policroma.	61
95. Limpeza da superfície policroma.	61
96. Observação das fibras ao microscópio óptico – Linho.	108
97. Observação das fibras ao microscópio óptico – Linho.	108
98. Observação da tela ao microscópio óptico – Tafetá simples.	109
99. Radiografia.	110
100. Pormenor 1 da radiografia.	111
101. Pormenor 2 da radiografia.	111
102. Pormenor 3 da radiografia.	111
103. Pormenor 4 da radiografia.	112
104. Espectro resultante da amostra.	113
105. Comparação de espectros de FTIR. Resina Colofónia.	114
106. Remendo que ligava o braço direito ao corpo.	115
107. Elemento metálico de reforço das chagas dos pés.	115
108. Resplendor – frente.	115
109. Resplendor – Verso.	115
110. Anel.	116
111. Cendal.	116
112. “Pregos”.	116
113. Cabelo.	116
114. Coroa de espinhos.	116
115. <i>Madonna col Bambino</i> . (Bernini, 2008, p. 59).	117
116. <i>Madonna col Bambino</i> . (Bernini, 2008, p. 61).	117
117. <i>Quattro vescovi</i> . (Bernini, 2008, p. 137).	117
118. <i>Madonna delle Alcantarine</i> . Esquema da estrutura interna. (Bernini, 2008, p. 160).	118
119. <i>Crocifisso</i> . Séc. XVIII (Bernini, 2008, p. 115).	118
120. <i>Sant’Oronzo con angeli</i> . Séc. XIX (Bernini, 2008, p. 147).	118
121. Esquema de construção do Cristo <i>Churubusco</i> . (Marrero, 2002, p. 65)	118

122. Manufatura de cabeça. Cristo <i>Churubusco</i> . (Marrero, 2002, p. 66).	119
123. Cristo no Calvário. (Távora, 1983, p. 116).	119
124. Altar da Nossa Senhora do Rosário – Igreja de São Domingos, Amarante.	120
125. Frente – Santa Barbara.	129
126. Verso – Santa Barbara.	129
127. Lateral direita – Santa Barbara.	129
128. Lateral esquerda – Santa Barbara.	129
129. Fenda.	130
130. Lacuna volumétrica.	130
131. Elementos metálicos oxidados.	130
132. Depósito de sujidade.	130
133. Lacunas ao nível da preparação, da superfície e vestígios de tinta.	131
134. Verniz amarelecido e sujidade superficial.	131
135. Vestígios de estearina.	131
136. Estalados.	131
137. Fixação.	132
138. Remoção de estearina.	132
139. Imunização.	132
140. Elemento metálico antes da intervenção.	132
141. Elemento metálico após a intervenção.	132
142. Preenchimento de uma fenda.	133
143. Restituição volumétrica.	133
144. Restituição volumétrica.	133
145. Preenchimento de lacunas.	133
146. Manto antes da limpeza.	133
147. Manto após a limpeza.	133
148. Túnica antes da limpeza.	134
149. Túnica após a limpeza.	134
150. Torre antes da reintegração.	134
151. Torre após reintegração.	134
152. Cabelo antes da reintegração.	134

153. Cabelo após reintegração.	134
154. Frente – aspecto final.	135
155. Verso – aspecto final.	135
156. Lateral direita – aspecto final.	135
157. Lateral esquerda – aspecto final.	135
158. Frente – São Francisco.	137
159. Verso – São Francisco.	137
160. Lateral direita – São Francisco.	137
161. Lateral esquerda – São Francisco.	137
162. Fenda.	138
163. Lacuna volumétrica.	138
164. Elementos metálicos oxidados.	138
165. Depósito de sujidade.	138
166. Lacunas ao nível da superfície e estalados.	139
167. Dedos deformados.	139
168. Vestígios de estearina e desgastes da policromia.	139
169. Falha da ligação de blocos.	139
170. Limpeza mecânica.	140
171. Fixação.	140
172. Remoção de repintes.	140
173. Imunização.	140
174. Elemento metálico desoxidado.	141
175. Injecção de adesivo.	141
176. Aplicação de pressão aos blocos.	141
177. Restituição volumétrica.	141
178. Preenchimento.	141
179. Preenchimento de lacunas	141
180. Limpeza da superfície policroma.	142
181. Limpeza da superfície policroma.	142
182. Reintegração cromática.	142
183. Frente – aspecto final.	143
184. Verso – aspecto final.	143

185. Lateral direita – aspecto final.	143
186. Lateral esquerda – aspecto final.	143
187. Frente – Santo António.	145
188. Verso – Santo António.	145
189. Lateral direita – Santo António.	145
190. Lateral esquerda – Santo António.	145
191. Lacunas volumétricas, elementos metálicos oxidados e fendas ao nível do suporte.	146
192. Descoesão dos blocos.	146
193. Desgastes.	146
194. Lacunas ao nível da preparação.	146
195. Fixação.	147
196. Sondagem.	147
197. Remoção de repintes.	147
198. Imunização.	147
199. Desoxidação de elemento metálico.	147
200. Preenchimento de fendas.	148
201. Preenchimento de lacunas.	148
202. Limpeza da camada superfície policroma.	148
203. Limpeza da camada superfície policroma.	148
204. Reintegração cromática.	149
205. Frente - aspecto final.	150
206. Verso – aspecto final.	150
207. Lateral direita – aspecto final.	150
208. Lateral esquerda – aspecto final.	150
209. Antes da fixação – Nossa Senhora.	151
210. Após a fixação – Nossa Senhora.	151
211. Fixação – Santa Rosa de Lima.	151
212. Fixação – Santa Rosa de Lima.	151
213. Consolidação da preparação – Arcanjo tocheiro.	151
214. Desmontagem de blocos – São Francisco.	152
215. Desmontagem de blocos – Santa Rosa de Lima.	152

216. Desmontagem de blocos – Nossa Senhora.	152
217. Conjunto de blocos – Santa Maria Madalena.	152
218. Consolidação do suporte – Arcanjo tocheiro.	153
219. Consolidação do suporte – Nossa Senhora.	153
220. Antes da remoção dos adesivos antigos – Santa Rosa de Lima.	153
221. Após a remoção dos adesivos antigos – Santa Rosa de Lima.	153
222. Remoção dos adesivos antigos – Nossa Senhora.	153
223. Desoxidação de elementos metálicos – São Francisco de Assis.	154
224. Remoção de elementos metálicos – Santa Rosa de Lima.	154
225. Aplicação do adesivo – São Domingos.	154
226. Blocos sob pressão – Nossa Senhora.	154
227. Blocos sob pressão – São Francisco de Assis.	154
228. Após a colagem – Santa Maria Madalena.	154
229. Limpeza da superfície – Nossa Senhora.	155
230. Limpeza da superfície – São Francisco de Assis.	155
231. Limpeza da superfície – Santa Rosa de Lima.	155
232. Limpeza da superfície – São Domingos.	155
233. Limpeza da superfície – Nossa Senhora do Rosário.	156
234. Limpeza da superfície – Base da Nossa Senhora do Rosário.	156
235. Limpeza da superfície – Santa Maria Madalena.	156

Índice de tabelas

	Pág.
1. Medição de temperatura e H.R. dos altares	14
2. Identificação da escultura de Nossa Senhora da Assunção	16
3. Identificação da escultura do Cristo Crucificado.	41
4. Rede de estalados de idade – Nossa Senhora da Assunção	90
5. Rede de estalados prematuros – Nossa Senhora da Assunção.	91
6. Rede de estalados prematuros – Cristo crucificado.	92
7. Teste de solventes com vista à limpeza da superfície – Nossa Senhora da Assunção.	93
8. Teste de solventes com vista à limpeza da superfície – Cristo Crucificado.	94
9. Local de recolha das amostras – Nossa Senhora da Assunção.	95
10. Local de recolha das amostras – Cristo Crucificado.	96
11. Análise das camadas estratigráficas – Nossa Senhora da Assunção.	97
12. Análise das camadas estratigráficas – Cristo Crucificado.	100
13. Comparação entre as estratigrafias, os testes oleicos e proteicos – Nossa Senhora da Assunção.	104
14. Comparação entre as estratigrafias, os testes oleicos e proteicos – Cristo Crucificado.	105

Índice de gráficos

	Pág.
1. Relação da Humidade Relativa entre os dois altares.	15
2. Relação da Temperatura entre os dois altares.	15

Abreviaturas:

IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico.

IHRU – Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana.

1. Introdução.

A realização deste estágio surge no seguimento curricular do Mestrado em Conservação e Restauro – perfil: Património Móvel, na área de escultura em madeira policromada, no Instituto Politécnico de Tomar.

A entidade acolhedora foi a empresa *Signinum, Gestão de Património Cultural*, onde se reuniram todas as condições para o desenvolvimento do mesmo.

A Igreja de São Domingos, que é detentora de um riquíssimo recheio artístico, quer a nível de talha dourada, quer a nível de esculturas com vários conjuntos, tem sido submetida a um processo de intervenção. Das obras existentes na mesma foram seleccionadas duas esculturas: uma representação de Nossa Senhora da Assunção, pela sua qualidade de execução e riqueza artística e uma segunda de Cristo Crucificado pela sua técnica de produção invulgar e os desafios a nível estrutural que apresentou.

As intervenções realizadas nestas obras foram acompanhadas pelo IGESPAR. Este facto limitou a conclusão da Intervenção, uma vez que se aguardava por esclarecimentos quanto a procedimentos e materiais autorizados.

Inicialmente foi realizada uma contextualização histórica e artística do Barroco.

Como a escultura portuguesa está intrinsecamente ligada à arte retabular, também foi feita uma abordagem a esta arte e descritos os retábulos onde se inserem as obras.

Quanto às questões ambientais, o entendimento das variações de Humidade e de Temperatura nos espaços onde se inserem os bens culturais poderá ser fulcral para entender os seus danos e patologias. Nesta perspectiva foram realizadas medições e apresentados os resultados obtidos.

Antes da descrição pormenorizada da Intervenção foi descrita a identificação, o levantamento do estado de conservação, as intervenções anteriores e elaborada uma proposta de intervenção para cada uma das esculturas.

Em apêndice são desenvolvidos outros aspectos, como os exames e análises executados, os mapeamentos, estudos decorativos e outras obras intervencionadas, para além das estudadas.

Estas foram as directrizes pelas quais me regi ao longo deste trabalho.

2. Contexto histórico-cultural e artístico.

O Barroco foi uma das manifestações artísticas mais contagiantes e com uma abrangência a nível mundial nunca antes conseguida. Iniciou as suas primeiras experiências nos finais século XVI em Roma, atingindo o seu auge no século XVIII (dependendo da área geográfica a analisar). Contudo é importante referir a influência do poder absoluto de Luís XIV, que fomentou este estilo para demonstrar o seu poder e, com a importância que a França vinha alcançando a nível artístico, colocou-o na “moda”. O Barroco estava ligado ao mundo católico, romano e à Contra-Reforma, os quais foram responsáveis pela sua divulgação no meio social (Moura, 1986, p. 7). A este respeito, muitos autores defendam o Barroco como um espírito reformista, assumindo-se como uma contra-ofensiva aos protestantes, os Príncipes da Igreja, que apoiaram o desenvolvimento e a implantação da Arte Barroca. Foram mais conhecidos pelo seu esplendor mundano do que propriamente pela sua devoção religiosa. No entanto, este estilo penetrou tão rapidamente no Norte protestante que se deve ter alguma precaução ao caracterizá-lo como um conceito anti-protestantista.

Existe uma forte relação entre o Barroco e o Absolutismo, uma vez que foi adoptado por muitos monarcas que defendiam estas políticas. No entanto, isso não aconteceu por completo, pois esta tendência artística também floresceu na burguesia da Holanda.

Enquanto que no período Renascentista existia uma forte relação entre a Arte, a ciência e a filosofia, que evoluíam paralelamente, no Barroco essa ligação não era tão evidente. O pensamento filosófico e científico tornou-se bastante complexo, abstracto e sistemático, para que os artistas o pudessem acompanhar. Houve muitas interligações, as quais não eram completamente claras. Até que sejam evidentes, deve-se encarar o estilo Barroco como um dos aspectos fundamentais que estimulou um Catolicismo revigorado, o Estado Absolutista, o novo papel da ciência – compreendido entre o período de 1600 – 1750, do anterior. Tudo isto significa que a Arte Barroca não é somente o resultado de uma evolução religiosa, política ou intelectual (Janson, 1992, p. 499).

Roma tornou-se o ponto principal de iniciação e de desenvolvimento do Barroco. O papado pretendia torná-la na cidade mais bela do Mundo Cristão, patrocinando o investimento em Arte a larga escala. Assim sendo, por volta de 1585, inicia-se este

investimento, mas os artistas eram ainda maneiristas tardios e de fraca qualidade, até que, próximo do ano de 1600, uma vaga de jovens mestres ambiciosos do Norte de Itália foram atraídos para as principais cidades italianas e foram estes artistas que criaram este novo estilo (Janson, 1992, p. 500).

O Barroco português durou cerca de dois séculos, desde os finais do século XVII, atingindo praticamente todo o século XVIII. Coincidiu com algumas situações difíceis da História de Portugal, político-económico-sociais e, consequentemente, culturais e artísticas. Apesar de tempos menos bons, o Barroco viveu o seu esplendor durante grande parte do século XVIII, nos reinados de D. João V (1706-50)¹ e de D. José I (1750-77)², devido à grande riqueza que o país ostentava, com o ouro e os diamantes vindos do Brasil, e pelas suas políticas absolutistas (Pinto [e tal.], 2006, p. 171).

D. João V teve um dos reinados mais longos da História de Portugal e conseguiu ter uma grande admiração e respeito de praticamente todos os Estados da época, apostando fortemente na arte, quer a nível quantitativo quer qualitativo. Aproveitando o período de paz e estabilidade que se vivia, instiga em muitas áreas, principalmente na indústria (têxtil, vidro...), um grande progresso, desenvolvendo as artes decorativas, de onde advém a magnificência joanina. Desta forma, não haveria outra arte que pudesse caracterizar a personalidade deste monarca, com intenções de fascinar, provocar e admirar, com efeitos de riqueza, movimento e abundância, arte de corte, de luxo e de emoção (Borges, 1986, p. 7).

Ao longo do século XVIII, era possível encontrar-se, em Portugal, duas tendências distintas. No sul, fez-se sentir uma influência clássica de Ludovice e das encomendas da corte a artistas italianos, com a profusão dos mármore, onde a sua policromia se combina admiravelmente, conferindo aos espaços uma grande imponência.

Mas é, sobretudo, no Minho que, sob as influências germânicas, através das estampas volantes de Augsburg, surgem elementos decorativos exuberantes, envolvendo as aberturas para ao exterior, com formas túrgidas e «gordas» (Rebull; Triadó, 2007, p. 46). É, neste contexto, que se insere a Igreja de São Domingos de Amarante (fig.1 e 2) e toda a sua riqueza decorativa interior.

¹ Ver apêndice, pág. 121.

² Ver apêndice, pág. 123.

Esta igreja foi construída pelos terceiros dominicanos³, na primeira metade do século XVIII. Está situada no centro histórico da cidade de Amarante, junto à Igreja de São Gonçalo, com acesso a partir da Praça da República, por uma rampa com inclinação acentuada.



Fig. 1 Igreja de São Domingos – Amarante (fonte: IHRU).

Tem uma planta circular de reduzidas dimensões, com dois volumes salientes rectangulares. A fachada principal é definida por um desses volumes e é composta por uma porta rectangular, encimada por um

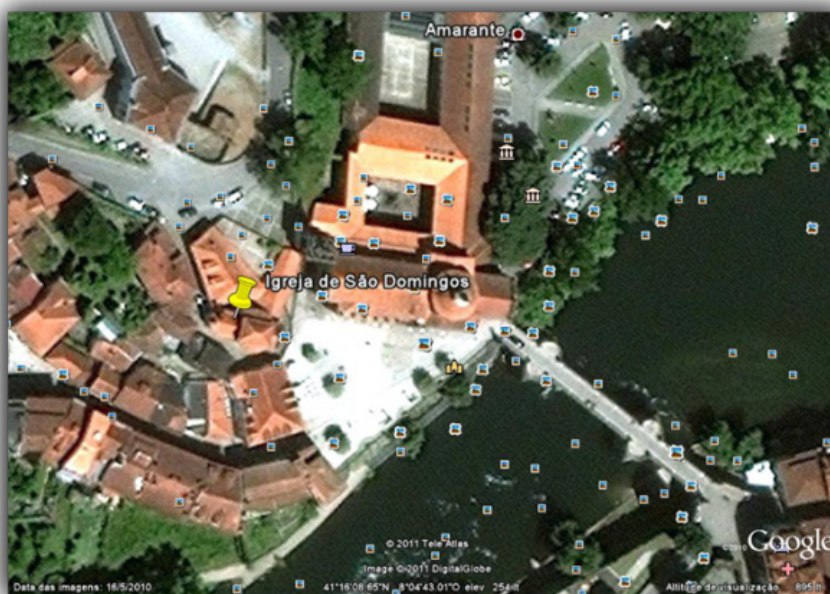


Fig. 2 Imagem satélite da localização da Igreja de São Domingos (fonte: Google Earth).

frontão angular interrompido no vértice superior, dando lugar à soleira saliente da janela. É rematada por um friso de cantaria que circunda toda a construção e, num plano ligeiramente mais elevado, por um frontão angular corado por uma cruz assente num

³ Os dominicanos foram, não só pregadores e docentes, mas também inquisidores durante longo tempo. A Ordem caracteriza-se pelo bom senso da sua organização, que funde estruturas hierárquicas e exercício de uma «democracia» (cada membro do capítulo geral dispõe de um voto e todos partilham a mesma autoridade). No século XVIII, onde se deu a sua fundação, conheceu um crescimento extraordinário, tanto no seu ramo masculino como feminino. Com a Contra-Reforma, apesar de terem nascido novas ordens, souberam preencher um papel de direcção doutrinal. Atravessaram tempos difíceis após a Revolução Francesa, para renascer revigorada no decurso do século XX. Em 1968, a seguir ao Concílio do Vaticano II, promulgou novas instituições e os estatutos particulares foram redigidos pelos seus provinciais.

plinto. O tímpano, rebocado, tem um brasão que remata a composição. A cobertura é em telhado de duas águas. O acesso ao interior faz-se através de um pequeno átrio, sobre o qual se localiza o coro-alto, de modestas dimensões, com comunicação directa para o edifício anexo. Também a partir desse edifício se tem acesso ao púlpito, com parapeito e sanefa em talha dourada. O altar-mor, em talha dourada, ocupa o interior de outro dos volumes salientes. Todo o interior (fig.3) é profusamente decorado com talha dourada (Isabel; João, 1994).



Fig. 3 Interior da igreja de São Domingos, com vista para o Altar-mor (fonte: IHRU).

Usualmente nas igrejas dominicanas observa-se a representação da adoração de São Domingos e Catarina de Siena a Nossa Senhora, devido à grande importância que estes dois santos tiveram para a ordem, e com a especial devoção a Nossa Senhora (Vorágine, 1982, p. 440 - 456) e esta não é excepção com a dedicação de um retábulo a este tema⁴.

2.1. Contexto histórico retabular.

A maior parte da escultura devocional é, inevitavelmente, parte integrante dos retábulos (Alves, 2003, p. 735), sendo executada para inserção nos mesmos. Logo, um estudo individualizado dos dois elementos ficará sempre incompleto. Desta forma, será feita uma pequena abordagem à arquitectura retabular e uma pequena descrição dos retábulos onde se inserem as esculturas.

No norte de Portugal, a talha dourada foi, nos séculos XVII e XVIII, a expressão artística que maior impacto teve, desempenhando um papel fulcral, já que os retábulos com as imagens, púlpitos, caixas de órgãos e cadeirais faziam parte de uma cenografia sacra, montada expressamente para captar as emoções dos fiéis (Alves, 2003, p. 740).

⁴ Figura 124, página 120.

Os retábulos surgiram perante uma necessidade de responder a questões litúrgicas e estéticas de determinadas comunidades, daí ser possível encontrar-se vários tipos de retábulos e com diferentes funções. Os que se apresentam em estudo são: um retábulo devocional e um retábulo-mor dedicados a um só tema / um só santo. Contudo, neste tipo de retábulos é comum encontrar-se nichos, ou espécies destes, nos tramos laterais mas com uma importância secundária (Lameira, 2005, p. 9).

Começaram a surgir os primeiros exemplares no século XVI, no entanto, só no século seguinte se tornaram mais vulgarizados, podendo até existir mais do que um no mesmo templo (Lameira, 2005, p. 12).

Como grande parte da população não era detentora de grande cultura, a Igreja utilizava a Arte para fazer chegar aos fiéis as representações iconográficas e os retábulos não fugiram a essa tendência, tendo até uma grande importância nessa divulgação. A representação de mais do que um santo, no mesmo retábulo, vem acentuar ainda mais essa conotação (Lameira, 2005, p. 14). Este tipo de retábulos tem, como principal característica, o tramo central de grandes dimensões, comparando com a restante estrutura. Pode existir apenas este ou também laterais, de dimensões mais reduzidas. Neste mesmo tramo central, são colocadas representações escultóricas ou, em alguns casos, até mesmo a pintura (Lameira, 2005, p. 16).

Os temas iconográficos encontram-se hierarquizados, sendo que os mais importantes se localizam no retábulo-mor, tendo como temas principais o Santíssimo Sacramento e o Orago do Templo. Deve realçar-se que nas representações nos tramos laterais, o lado do Evangelho tem prioridade em relação ao da Epístola (Lameira, 2005, p. 18).

Alguns grupos ou mesmo particulares pretendiam deixar o seu testemunho na encomenda que realizaram, deixando as divisas da sua identidade inscritas numa cartela bem visível, normalmente coroando o ático, como, por exemplo, o anagrama IHS, símbolo dos Jesuítas (Lameira, 2005, p. 20).

Quanto aos encomendantes, estes podem pertencer a vários grupos, desde: o clero regular, clero secular, à sociedade civil ou a privados. O grupo aqui em análise é o clero – os Dominicanos que ergueram a igreja de São Domingos e com esta o respectivo retábulo-mor. Para além deste, o grupo que teve um papel mais activo nas encomendas desta Arte foi a sociedade civil. Eram organizados por várias pessoas, de diversos estatutos sociais.

Estavam dispostas segundo confrarias, irmandades ou ordens terceiras e era frequente haver pessoas a pertencentes a mais do que a uma dessas organizações. No topo destas instituições encontravam-se, quase sempre, pessoas de estatuto social elevado, dinamizando assim a encomenda artística e até mesmo com um maior financiamento da obra (Lameira, 2005, p. 22).

Apesar de se encontrar perifericamente distante dos grandes centros artísticos da época, Portugal consegue acompanhar as principais inovações que acontecem por toda a Europa, sobretudo em Roma, o grande centro da Cristandade. Tudo isto deveu-se à importância que o nosso país teve na difusão do Cristianismo por outras áreas geográficas.

A clientela com contactos internacionais tinha ligação com a corte e residia principalmente em Lisboa, patenteando esta cidade como centro artístico Nacional. Consequentemente, a difusão artística a nível nacional teve ritmos diferentes, dependendo do perfil ideológico da clientela e também da cultura artística dos profissionais envolvidos. Contudo, o contexto artístico nacional não era assim tão linear. Existiam situações pontuais, de pessoas cultas e com contactos internacionais fora de Lisboa a efectuar as suas encomendas. A influência das gravuras e de alguns Tratados também se fez sentir por todo o país.

Tendo em conta a diversidade da clientela, a cultura artística, a formação técnica dos profissionais e a relação do país com Lisboa, conclui-se que, possivelmente, não existiram especialidades regionais com uma grande relevância, mas sim uma Unidade Nacional assente em normas comuns, que se diversificou o nível compositivo e iconográfico um pouco por todo o país. Apesar de toda esta unidade que se foi fazendo sentir em vários estilos, tendências e influências, deu origem uma arte retabular única – o Estilo Nacional.

A tendência do Barroco irá iniciar-se mais concretamente no período do reinado de D. Pedro II, realçando o ambiente de paz e de prosperidade, após o conflito militar com Espanha, a descoberta de novas minas no Brasil e após o estabelecimento de novas relações diplomáticas com a Santa Sé. Os retábulos deste tipo tiveram uma aceitação que jamais havia ocorrido em Portugal, verificando-se a existência de exemplares de norte a sul e do litoral ao interior do país.

O Barroco final enquadra-se no principio do séc. XVIII, no reinado de D. João V. As novas tendências surgem não só da Roma papal, mas também de Paris. O rei faz várias

encomendas ao estrangeiro, fomentando desta forma novos estilos, nomeadamente o uso do mármore pelas grandes elites. Contudo este estilo já vinha sendo utilizado por pequenos grupos da alta sociedade e com conhecimento das vanguardas de então. Apesar disso, a restante população mantinha-se fiel à tendência Barroca e ao uso da talha dourada, mostrando algumas inovações. A principal alteração estética deste período foi o seu carácter faustoso e ilusionista.

No período que decorre entre os inícios e os finais do século XVIII, o Barroco cai em decadência e surge o Rococó, que apresentava como principal característica a coexistência de várias linguagens. Uma tendência tem origem francesa e valorizava os entalhes e os ornatos dourados, a outra é de origem italiana e está mais próxima do Barroco setecentista Romano, que mantinha uma ligação mais directa com a corte (Lameira, 2005, p. 34-104). Estas duas tendências dão origem a novas soluções artísticas, com a aglutinação de dois estilos, possibilitando exemplares híbridos e algumas soluções locais. São elas que vão dar origem aos retábulos da Igreja de São Domingos. Contudo não são exemplares fiéis a estas tendências, mas sim uma fusão delas, já num estilo joanino bem característico, ainda com algumas influências barrocas e até mesmo algum regionalismo.

2.1.1. Descrição dos retábulos.

2.1.1.1. Altar-mor.

O altar-mor (fig.4) adequa-se ao anteriormente descrito pela sua talha dourada ricamente trabalhada ao estilo joanino, mas estilizada sem a grande complexidade decorativa típica do barroco.

A mesa de altar colocada num nível anterior ao do restante retábulo, com uma decoração fitomórfica ligeiramente relevada, mas representada em áreas geometricamente definidas. Encontra-se ladeada por duas portadas vermelhas e com motivos geométricos no seu interior, acompanhadas por frisos pintados de branco com pequenos elementos dourados. Posteriormente a este elementos encontra-se a predela, composta nas suas

extremidades por um conjunto de dois *atlantes*⁵ e um querubim ao centro. No interior deste elemento estrutural está o sacrário executado ao estilo clássico, com a porta acompanhada por duas colunas de capitel compósito, entablamento e tímpano. Este elemento poderá ser considerado o mais importante de todo o retábulo, pelo seu simbolismo e função, pois é nele que é guardada a píxide que detém as hóstias sagradas.

O classicismo aplicado ao sacrário não deixa de ser curioso, pois destaca-se esteticamente de toda a restante obra, sendo esta provavelmente, já uma pequena evidência da influência do neoclassicismo que se avizinha ou, então, mesmo uma intervenção posterior.

O corpo do retábulo é constituído por duas colunas pseudo-salomónicas decoradas com grinaldas no seu relevo interno de cada um dos lados, com uma peanha entre elas, onde assentam uma escultura com a representação de São Francisco de Assis do lado do Evangelho e, do lado da Epístola, São Domingos de Gusmão. Estas colunas estão coroadas por três medalhões, com um rosto no interior, no de maiores dimensões, presumivelmente a representação dos encomendantes, ao estilo maneirista.



Fig. 4 Vista geral do altar-mor.

Segue-se o entablamento constituído por vários frisos essencialmente geomórficos, de onde se destaca o intermédio com conchas. A partir desta estrutura ergue-se o ático,

⁵ Termo criado por analogia a um gigante Atlas que os antigos representam suportando o mundo às costas. Estátua de homem, anjo, menino..., de pé ou em flexão, utilizado para sustentar uma coluna, cornija ou outro elemento arquitectónico. (Silva; Calado, 2005, p. 47)

inicialmente formado por um friso, acompanhando a forma circular do mesmo e, conseqüentemente surge uma composição de mísulas como ornato, que se entrelaçam entre si, mas sem a função de suporte a que normalmente se destinam. Em toda esta envoltória estão presentes quatro anjos músicos.

No interior do retábulo, no camarim de forma semi-circular encimado por uma espécie de dossel, dispõe-se o trono com cinco degraus decorados de uma forma bastante refinada com uma policromia branca, verde e dourado nos frisos e nos ornatos, onde surge a temática principal desta estrutura: Cristo Crucificado com a Virgem Maria, Santa Maria Madalena e São João Baptista no Calvário.

2.1.1.2. Altar colateral da “Nossa Senhora do Ó”⁶.

O retábulo da “Nossa Senhora do Ó” (fi.5), localizado no lado do



Fig. 5 Retábulo da “Nossa Senhora do Ó”.

⁶ Denominação local.

Evangelho, é um exemplo de uma mistura de estilos: uma descendência deixada pelo Barroco com a talha dourado e o seu gosto pela decoração e a aversão a espaços vazios; o rococó maioritariamente presente com uma ornamentação requintada e organizada definida por padrões. Para além da influência destes estilos, denota-se a presença do Neoclassicismo pela forma como se organizam os espaços e pela estrutura do altar.

A mesa de altar e praticamente todo o retábulo são decorados com grinaldas. No centro é visível o anagrama AM – Avé Maria. Ladeando a mesa de altar estão duas mísulas em forma de folha de acanto às quais formam acrescentadas outros motivos fitomórficos e encimados por conchas.

A predela não se apresenta em toda a sua típica extensão, uma vez que os colunelos do corpo do retábulo estendem-se para além da sua área e a predela ficou inserida entre eles. Esta é constituída por duas pequenas áreas nas extremidades e entre elas inscreve-se uma secção onde está depositada Nossa Senhora, denominada localmente como Senhora da Boa Morte. O fundo é dourado e policromado, policromia essa que é designada por muitos autores por brutescos⁷.

No corpo do retábulo do qual parte os colunelos referidos e fazendo a descrição para o interior, encontram-se várias divisões, as externas fechadas e as internas vazadas, que provavelmente seriam áreas destinadas a relicários. No centro encontrava-se uma representação da “Nossa Senhora do Ó” assente numa peanha. Se separa este compartimento da restante estrutura é possível observar um friso rendilhado com bastante pormenor, como nas secções dos relicários.

Estruturalmente o entablamento foi suprimido. Pode-se eventualmente definir uma pequena área no final dos colunelos, visto que este não pode ser considerado um capitel. Esta incoerência formal existe porque todo o limite do retábulo foi definido à parte da restante construção e, com efeito a predela, o corpo e o ático juntaram-se num só, com divisões muito subtis. Neste sentido, torna-se um pouco mais complexa a descrição, ao seguir a típica estrutura de um retábulo.

No ático, o fundo está ornamentado com relevos idênticos aos do restante retábulo, mas destaca-se uma sanefa. Este elemento encontra-se inserido no retábulo, não deixando

⁷ É uma decoração de folhas grossas com um contorno dentado num sentido simétrico e rítmico como se de um rolo se tratasse, convivendo em muitos casos com serafins e pássaros. (García, 2002, p. 241)

de ser curiosa a sua aplicação. Outro aspecto que está presente quer neste, quer no retábulo-mor é o simetrismo.

Existe também, uma grande e pura devoção nesta obra, desde o anagrama à representação da morte da Nossa Senhora e a “Nossa Senhora do Ó”. São feitas apenas representações e invocações a esta divindade. Contudo, localmente, a principal escultura que aqui se faz representar tem a designação de “Nossa Senhora do Ó”, o que será praticamente impossível de o ser, visto que desde o Concílio de Trento todas as invocações com qualquer conotação sexual foram abolidas. No século XVIII, seria também impensável executar tal imaginária, pois a sua representação terminou pouco depois de 1536, por ser implicitamente rejeitada pela Igreja Católica⁸ (Moncada, 2005, p. 32 – 35). Analisando alguns aspectos presentes neste conjunto fará muito mais sentido denominá-la como Nossa Senhora da Assunção - Nossa Senhora ascende ao Céu após a sua morte e necessita da ajuda dos anjos para o alcançar – a representação dos anjos e da sua morte estão presentes. Para além disto, numa Nossa Senhora do Ó, a principal iconografia, é o ventre bastante expressivo com a sua mão esquerda sobre ele, pois está a quatro semanas do nascimento de Jesus e, nesta imagem, isso é quase imperceptível⁹.

2.2. A Escultura em Portugal no século XVIII.

O Concílio de Trento teve um papel importante no que diz respeito à representatividade escultórica a partir do século XVI. No entanto, só a partir dos finais do século XVII é que se começou a sentir o verdadeiro impacto das decisões tomadas. Uma delas diz: “quanto mais se complementam as imagens, mais viva será a recordação do que elas representam e maior será a inclinação para venerá-las, mas sem que por elas se manifeste adoração, que só a Deus se deve dirigir [...] Quem venera uma imagem venera a pessoa que ela representa.”

As representações escultóricas tinham um objectivo essencialmente pedagógico, devendo instruir os crentes, e este conceito tinha prioridade aos de ordem estética. Tudo este tipo de representações permitiu a simbiose entre a imagem e a palavra.

⁸ No “*Decreto sobre a Invocação, a veneração e as relíquias dos santos e sobre as imagens santas*”, em Dezembro de 1563, os bispos do Concílio de Trento pronunciaram-se sobre a forma como devem ser representados os santos, devendo-se “evitar toda a indecência”. (Moncada, 2005, p. 32 – 35)

⁹ Ver apêndice, pág. 125.

Com uma reforma hierárquica e a nova administração do Mosteiro de Alcobaça, houve a necessidade de renovação e, como não podia deixar de ser, os princípios tridentinos foram tidos em consideração. Surge, então, a fase da escultura de Alcobaça.

No norte, houve quem se destacasse na imaginária portuguesa, entre eles, Frei Cipriano da Cruz, que foi um dos principais artistas desta Arte, na sua época. O seu primordial centro artístico foi em Tibães, onde desenvolveu as suas primeiras obras.

Também existiu uma segunda tendência, a escultura classicista, principalmente de influência estrangeira, desde a italiana, com as encomendas régias, à influência do francês Claude Laprade, que tem as suas principais obras em Coimbra e Ílhavo.

Para além da produção artística, a compra de obras ao estrangeiro foi uma forma de aquisição de Arte que se fez sentir em Portugal, influenciando as regiões onde eram enquadradas. A este respeito, salientam-se as nove esculturas de pequeno formato adquiridas em Itália pelo dominicano D. Manuel Pereira, Bispo e Secretário de Estado, e destinadas à Capela de S. Gonçalo de Amarante, na Igreja de São Domingos, em Benfica. (Pereira, 2007, p. 24 – 32).

Neste contexto, surgem as esculturas a analisar, que, com estes principais pólos, influenciaram todo o país proporcionaram a criação de centros regionalistas de produção, onde muito provavelmente se inserem as obras de Amarante.

Com efeito, irão ser estudadas e analisadas as esculturas que representam o Cristo Crucificado do Altar-mor e a Senhora da Assunção do retábulo colateral, referidos anteriormente, assim como será descrita toda a intervenção que foi levada a cabo nessas obras.

3. Condições ambientais.

Entender as condições ambientais a que as peças estão expostas pode ser fulcral para perceber o estado de conservação em que se encontram.

Devem manter-se num clima controlado e estável ao longo de todo o ano. Contudo, o património religioso edificado nem sempre está exposto ao clima ideal, mas a colocação das peças em novas condições, mesmo sendo elas teoricamente melhores danificar as peças. Isto porque, ao longo dos anos, estas mantiveram-se e adaptaram-se a um ciclo repetitivo de variações de humidade e temperatura. Alterar essas condições pode causar novos “stresses” às obras, pois os materiais não se adaptam facilmente a essas alterações e não acompanham essa mudança. Neste sentido, devem-se garantir as mesmas condições ambientais no espaço de intervenção a que a obra se manteve no seu espaço de exposição e, eventualmente, se manterá¹⁰.

Apesar do clima português ser temperado, tem grandes amplitudes térmicas, quer do dia para a noite, quer do Verão para o Inverno. No Verão as temperaturas são altas e a H.R. baixa, invertendo estas condições no Inverno.

Para uma percepção ideal das condições a que as peças estão expostas, as medições de temperatura e de H.R. devem ser executadas durante o período de, pelo menos, um ano. Não tendo havido condições para seguir essa ideologia, efectuaram-se medições pontuais nas estações de Outono e Inverno.

Tabela 1: Medição de temperatura e H.R. dos altares.

Altar-mor				
T	8,5° C	10,7° C	11,0° C	11,3° C
H.R.	72,4 %	84,0 %	59,0 %	83%
Altar da “Nossa Senhora do Ó” (Lado do evangelho)				
T	8,3° C	11,0° C	9° C	11,3° C
H.R.	75,7 %	84,6 %	59,4	83,8 %
Data	30 Nov.	9 Dez.	16 Dez.	19 Jan.
Hora	11h 45m	11h 30m	10h 35m	12h 00m

¹⁰ Será necessário ter em conta a “vida” que a obra teve, se esteve sempre no mesmo espaço, ou se foi fruto de trocas comerciais ou deslocada do seu local de proveniência, entre outros. Estes factores poderão validar ou não esta teoria. Todavia, as peças em estudo deverão seguir esta norma.

Gráfico 1: Relação da Humidade Relativa entre os dois altares.

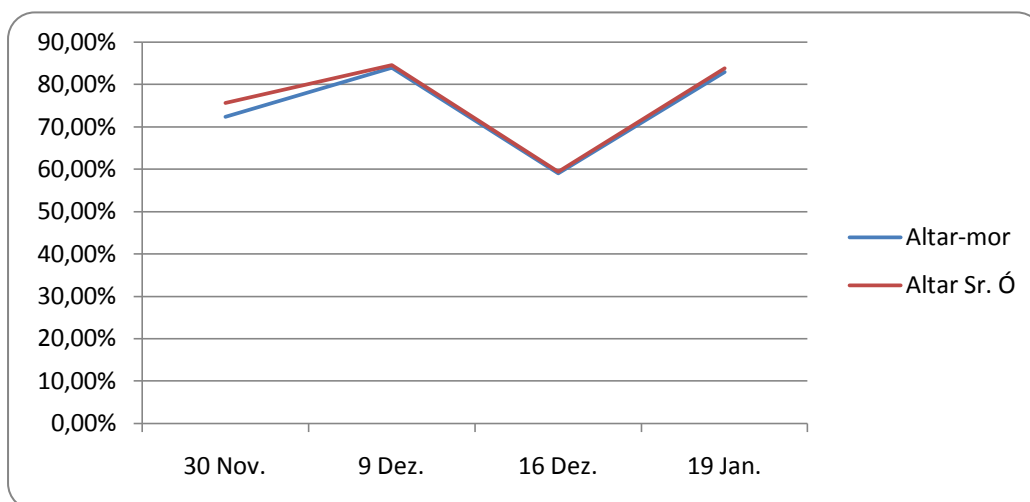
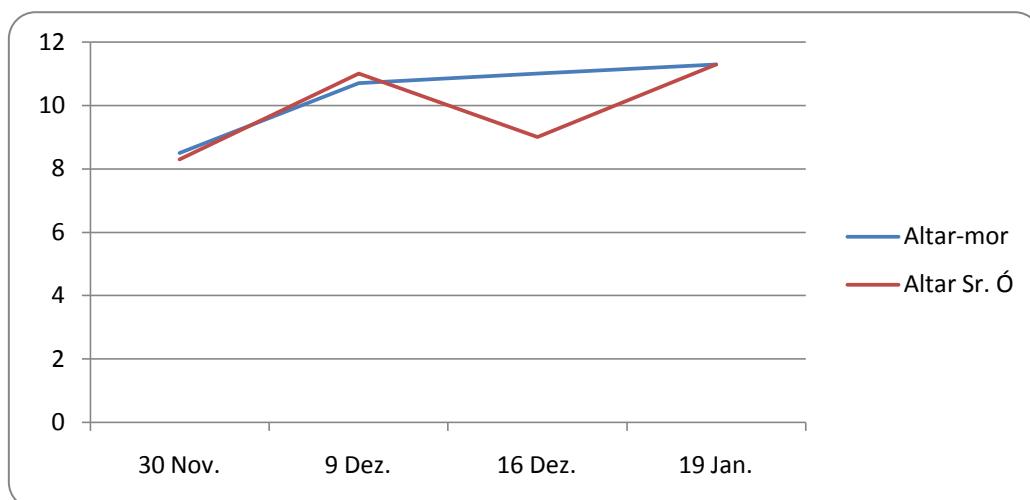


Gráfico 2: Relação da Temperatura entre os dois altares.



A partir da interpretação dos gráficos, podemos concluir que as variações de temperatura e de humidade entre as diferentes áreas de exposição não são significativas, pois são relativamente constantes. Comparando estes valores com os 30° C e com o clima seco que se pode verificar no interior das igrejas nacionais, estas alterações que poder-se-ão tornam prejudiciais para as obras. Podem ocorrer alterações dos materiais constituintes, desde a perda de adesividade das colas orgânicas, a migração dos aglutinantes, as oscilações de retracção / expansão dos suportes de madeira, desenvolvendo fendas e a perda do material lenhoso, até mesmo a criação de condições propícias ao aparecimento e desenvolvimento de ataques biológicos (Ribeiro, 2003, p. 74).

4. Nossa Senhora da Assunção.

Tabela n.º 2. Identificação da escultura de Nossa Senhora da Assunção



<p>Denominação / título: Nossa Senhora da Assunção (fig.6).</p>	
<p>Categoria: Escultura.</p>	
<p>Subcategoria: Vulto pleno, pois o entalhe é executado por toda a escultura, Contudo não houve um tratamento cuidado da decoração no verso da mesma.</p>	
<p>Autoria/ Produção: Desconhecida / Portuguesa.</p>	
<p>Datação: Primeira metade do século XVIII (?). No retábulo oposto em que se encontrava esta escultura e que é praticamente igual ao que está em estudo, encontra-se a inscrição: “A.D. 1739” (fig.7). Podendo-se, então, associar a feitura dos retábulos e das esculturas</p> <p>nelas inseridas a uma data que rondará o ano de 1739.</p>  <p>Fig. 7 Inscrição no retábulo de Santa Rosa de Lima.</p>	

Fig. 6 Registo frontal, antes da intervenção – Nossa Senhora da Assunção.

Proveniência: Igreja de São Domingos¹ (também denominada de Igreja de Nosso Senhor dos Aflitos) – Amarante; - Retábulo da “Nossa Senhora do Ó”.

Proprietário: Paróquia de São Gonçalo.

Descrição: Escultura em madeira policromada com a representação da Nossa Senhora da Assunção. Tem uma expressão serena com o olhar focado no horizonte, os cabelos de cor castanha, lisos e esvoaçantes, tal como as vestes, apresentando um entalhe bem demarcado com um relevo bastante saliente.

Quanto à indumentária, observa-se no peito uma laçada frontal branca com listas vermelhas e acastanhadas e entre elas, uma decoração vegetalista executada através da técnica de estofado². A túnica é comprida, tapa os pés, e de mangas igualmente compridas. Tem um delicado decote e ligeiramente abaixo do tórax ajusta-se ao corpo, demarcando a sua silhueta. Todo ele é dourado e decorado com brutescos – várias representações de meninos, pássaros e elementos fitomórficos³ (envolvidos em punção de forma circular). Na extremidade inferior da túnica, no debrum, desenvolve-se uma decoração em forma de faixa com um padrão geomórfico por toda a extensão⁴. O manto castanho, que detém sobre as costas, apresenta também uma acentuada volumetria. A decoração externa é estofada com um padrão definido com puncionado, e com um esgrafitado de linhas paralelas a preencher os espaços entre eles⁵. Na face oposta, para além de uma ornamentação a puncionado em estrela, foram executadas pinceladas aleatórias, com pouco rigor, num vermelho translúcido, que interferem na leitura. Nas mangas também se destaca um vermelho com esgrafitado.

Em, praticamente, toda a orla do manto foi aplicada uma renda de um material têxtil, engomado e policromado, já bastante oxidado, aparentando uma cor mais escura, da qual existem apenas partes, mas que se sabe da existência por toda essa veste e pelos orifícios deixados na sua aplicação.

Toda a escultura desenvolve-se a partir de uma base composta por cinco querubins envolvidos em nuvens.

¹ Classificada: Protecção - IIP, Dec. nº 95/78, DR 210 de 12 Setembro 1978 *1 (Fonte: IHRU).

² Ver levantamento da decoração, pág. 89 (laço).

³ Ver levantamento da decoração, pág. 86 – 89. (elementos da túnica).

⁴ Ver levantamento da decoração, pág. 86 (faixa no debrum).

⁵ Ver levantamento da decoração, pág. 87 (estofado do manto).

Iconograficamente, destacam-se a túnica, o manto e o laço ao peito, os quais elementos característicos das Nossas Senhoras. Com o efeito leva a denominá-la como Nossa Senhora da Assunção é o conjunto de anjos envolvidos em nuvens que representam a assunção de Nossa Senhora ao Céu, mas que necessita da ajuda deles para se elevar (Távora, 1983, p. 35-40).

Tabela n. 3 Registo inicial – Nossa Senhora da Assunção.



Fig. 8 Frente – Nossa Senhora da Assunção.

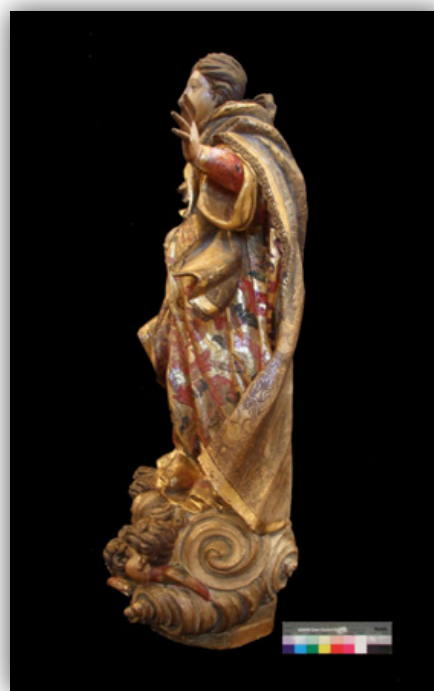


Fig. 9 Lateral esquerda – Nossa Senhora da Assunção.

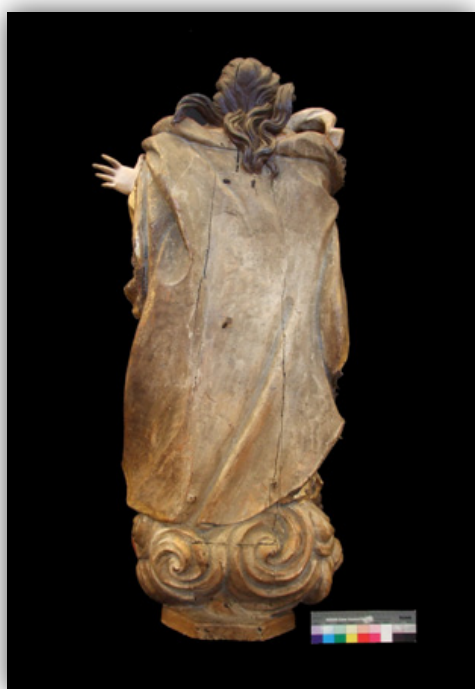


Fig. 10 Verso – Nossa Senhora da Assunção.

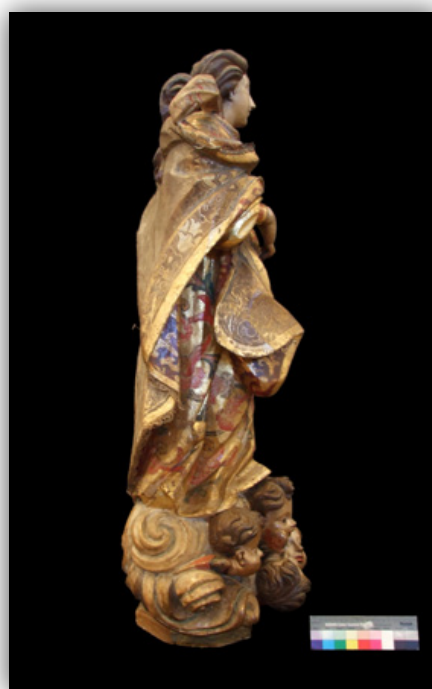


Fig. 11 Lateral direita – Nossa Senhora da Assunção.

4.1. Materiais e técnicas de produção.

Como já foi referido, a escultura está intrinsecamente associada à talha dourada no norte de Portugal e as técnicas de produção de talha e escultura são também bastante semelhantes.

Antes de falar da produção da escultura propriamente dita, existem outros factores anteriores de grande importância e, como tal, devem ser mencionados entre os quais os produtores, a sua técnica e preparação e os encomendantes. De facto estes são pontos fulcrais a analisar, pois definem o resultado da obra.

Os imaginários estão enquadrados num conjunto de artífices, dos quais fazem parte o entalhador, o dourador, o ensamblador e o pintor. Estes artifices eram organizados segundo os métodos tradicionais de uma oficina, com um mestre que lhes distribuía as tarefas. No norte existia uma grande rivalidade entre oficinas e, como tal, a aprendizagem era bastante exigente, feita mesmo desde criança. Tal facto permitiu, um grau de qualidade bastante elevado.

Os materiais mais utilizados eram a madeira e o ouro, para a produção da talha. Na maioria dos trabalhos, era aplicado o castanho, carvalho ou pinho para armações secundárias. A madeira a entalhar deveria seguir determinados requisitos que constavam num contrato assinado pelo encomendante e pelo artista: *“a madeira devia apresentar-se perfeitamente lisa, sem nós, defeitos ou rachaduras que pudessem vir futuramente a danificar a peça”*. Idênticas exigências se verificavam quando o ouro era aplicado na superfície entalhada: *“Tinha que ser «subido», bem encorpado e de boa cor, oscilando ente 20 e 24 quilates. Por fim, a execução do douramento requeria uma enorme perícia por parte dos pintores-douradores, que aplicavam as finas mortalhas de ouro preparadas pelos bate-folhas.”* (Alves, 2003, p. 740).

Esta abordagem à produção artística da talha e da imaginária dá algumas directrizes de como eram executadas as esculturas e a que materiais teriam de obedecer, pelo que a escultura da Nossa Senhora da Assunção se insere completamente neste contexto artístico.

A escultura, em análise, é constituída por um bloco principal, que foi vazado⁶, com entalhe em vulto pleno com a aplicação de alguns blocos nos entalhes mais expressivos, muito provavelmente existirão mais blocos para além dos identificados⁷, mas o bom estado da policromia não permitiu que fossem detectados. Para a união destes blocos de madeira foram utilizados elementos metálicos e cola animal⁸. A madeira utilizada será, eventualmente, carvalho devido às suas características – madeira dura e compacta com fibras contínuas e largas, essencialmente visível nos anéis de Outono (Miró, 1999, p. 19).

Quanto às camadas preparatórias e à policromia, estas



Fig. 12 Estratigrafia do estofado.

seguem a produção tradicional⁹. Provavelmente, terá recebido uma encolagem e, a aplicação de, pelo menos, duas demãos de uma cola animal, para que, posteriormente, com

⁶ O vazamento é executado como o objectivo de remoção do cerne do tronco, para além deste envelhecer e se degradar rapidamente e provocar danos na escultura, também, os movimentos são executados a partir desse centro, se não for removido, a madeira não terá espaço para se mover e irá abrir fendas (Miró, 1999, p. 18).

⁷ Ver apêndice, pág. 70 - 73.

⁸ Trata-se de uma cola animal, provavelmente grude (sendo a mais usual), pela sua textura, envelhecimento e fácil dissolução com água.

⁹ Ver apêndice, pág. 97.

a aplicação da camada de preparação, esta não venha a perder o seu aglutinante, pois este seria absorvido pelo material lenhoso devido à sua porosidade.

O processo de douramento é complexo e seria executado pelo dourador ou pelo estofador - aquele que sabia executar tecidos *estofado*, imitação de tecidos raros. Para um bom douramento e a sua durabilidade, a madeira devia oferecer uma estrutura de qualidade e, conseqüentemente, aplicada boa cola e várias demãos de gesso grosso, gesso mate e bolo arménio que variam consoante o custo acordado pela execução da obra (Alves, 2004, p. 90). Para além disso, a nível retabular é possível que a camada de preparação alcance as catorze camadas ou mais. No entanto, a nível escultórico, como o entalhe é mais delicado e preciso, não são necessárias tantas camadas, podendo alcançar as seis, mas o mais frequente são as duas camadas compostas por carbonato de cálcio (CaCO_3) ou sulfato de cálcio (CaCO_4) (Coelho, 2002, p. 247). Neste caso, a constituição deste estrato preparatório poderá ser à base de caulino devido à sua textura e granulometria fina (fig.12).

A aplicação da argila da Arménia é um processo delicado e é importante a aplicação de várias camadas (cerca de cinco), uma vez que este serve suporte para a folha metálica para que esta possa ser burnida. Este processo poderá ser realizado antes ou depois da aplicação do ouro. O bolo arménio (fig.12) é uma argila composta, maioritariamente, por silicatos de alumínio e rica em óxidos de ferro ou hidróxidos de ferro, dependendo da sua cor. (Letona, 2002, p. 191 e 195). Neste caso apresenta uma cor alaranjada e com uma granulometria fina.

Com uma análise dos contratos das obras, referentes aos douramentos e pinturas, percebe-se uma tendência da clientela pelo estofado, técnica que só se poderá executar no ouro burnido.

Filipe Nunes, em 1615, na *Arte da Pintura*, descreve sucintamente esta técnica:

«Primeiramente sobre o ouro que queries estofar aveis de dar hua mão, ou duas de Alwayade concentrado com gema de ovo, o qual se concerta assi. Tomay a gema sem clara, & botay lhe hua pôta de agoa , & depois batey a muito bem, & com esta composição aveis de consertar as cores como se fora cola, ou goma. Depois de dadas estas mãos de Alwayade que fique a figura muito alva, ide então colorindo o damasco, ou tella, ou ramos, ou passarinhos, ou o que quizerdes, que então servem aqui as cores da illuminação com esta composição

de gema de ovo & servem os realços todos, depois de tudo lavrado a pinzel, & enxuto ide então riscando, & abrindo a pintura com hum estilo de pao, ou de prata, ou hum ponteiro duro do que quizerdes, & para se fazerem hus alcachofres como tem o brocado fazey hum ferro com punção em que esteja aberto o modo que melhor vos parecer, & com ela pucay. E quando o ouro não tomar bem a cor do alvayade primeira, misturay lhe hua ponta de fel.» (Alves, 2004, p. 91 e 92).

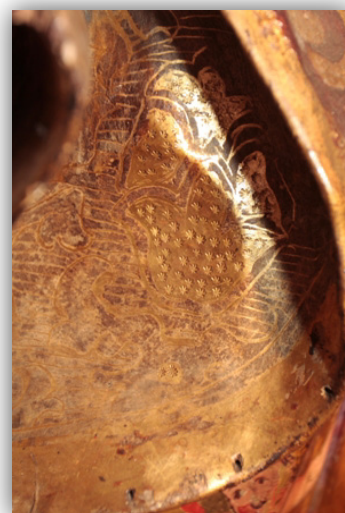


Fig. 13 Estofado do manto.

A partir desta descrição fidedigna, é possível entender melhor como a técnica era executada e o facto de a sua maior expressão ter ocorrido nas vestes das imagens.

O tipo de policromia utilizada, ao longo dos séculos nem sempre foi a mesma, pois sente-se uma evolução, principalmente, do século XVII para o século XVIII. O estofado do século XVII continua a seguir um pouco a linhagem das tendências maneiristas, com uma orla apenas no ouro, sem policromia e, como tal monocromática, sem qualquer punção. Na restante área das vestes, eram utilizados padrões geométricos ou vegetalistas e preenchidos os espaços entre eles com esgrafitado, que poderia adquirir múltiplas formas, desde linhas paralelas, onduladas, esferas, escamas, etc. Esta era a base deste tipo de decoração, a qual foi evoluindo e adquirindo padrões mais complexos, que jogam com várias tonalidades da mesma cor.

Com as doutrinas da contra-reforma alterou-se ligeiramente a forma de decorar, pois estes continham motivos naturalistas, tal como entidades vivas, desde os pássaros, figuras infantis e plantas – denominando-se

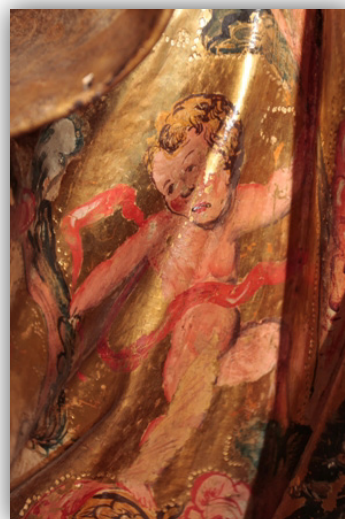


Fig. 14 Policromia da túnica.

brutescos. Esta tendência naturalista não irá permanecer, uma vez que, no século XVIII irá fundir-se com a anterior e, conseqüentemente, sobressair o melhor de cada uma dessas tendências.

No século seguinte, as principais diferenças começam-se a sentir com a aproximação das tendências do rococó. As novas decorações são denominadas de *a la chinesca*, por existir uma forte analogia à existente nas porcelanas vindas do Oriente. Os motivos são essencialmente rocalhas, faixas, ramalhetes florais ou primaveris e são executados em ponta de pincel, sobre fundos planos monocromáticos ou esgrafitados, originando os cinzelados. É igualmente, evidente um gosto acentuado pelo brilhante. (Espinosa, 2002, 44 - 49)

A policromia de Nossa Senhora da Assunção é um exemplo peculiar. Atendendo à evolução da policromia nestes séculos, percebe-se que essa evolução também existiu nesta escultura. Ao observar-se quer o manto, com um esgrafitado padronizado (fig. 13), que segue as tendências do século XVII e a túnica claramente embelezada com brutescos (fig. 14), comprova-se a coexistência de decorações distintas. Pode-se, então, concluir que se trata de uma escultura de transição, passando a decoração mais antiga para o manto, que se encontra num segundo plano e a da túnica, a veste principal, para a nova tendência da época.

Pela policromia também passam as carnações que também apresentam um tratamento bastante especial. Deste modo, devem ser tão perfeitas quanto possível e “ao natural”, sendo afastada qualquer representação artificial, utilizando-se mesmo técnicas para execução destas áreas (Alves, 2004, p. 93).



Fig 15 Diferentes tipos de punções (Zamora, 2007, p. 322).

composição homogênea, em todos os estratos, havendo pontualmente grãos de maiores dimensões. A preparação é o nível que apresenta uma maior e mais invariável espessura em praticamente todas as amostras, enquanto que a Argila da Arménia é consideravelmente mais fina e de espessura constante. A folha metálica é ligeiramente

Na observação microscópica dos estratos policromos verifica-se a correspondência a uma organização de camadas “tipo”, seguindo os métodos tradicionais já descritos. A granulometria apresenta-se, geralmente, fina e com uma



Fig. 16 Puncionado em esfera.

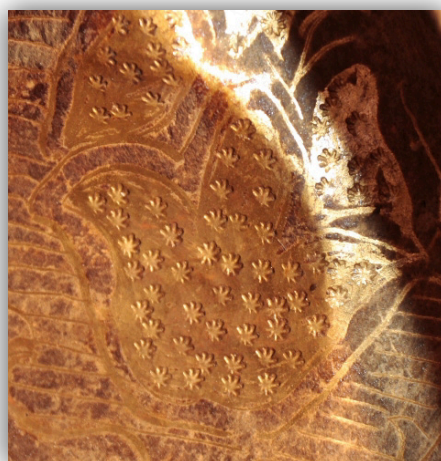


Fig. 17 Puncionado estreado.

perceptível em algumas das amostras, mas de um modo muito pontual. A policromia também detém uma espessura fina.

A decoração era ainda mais enriquecida com os puncionados (fig.15), podendo adquirir várias formas, desde quadrados, estrelas, círculos, ovais, etc. Eram colocados perpendicularmente à superfície, formando um ângulo de 90°, como se de um selo se tratasse. Para executar este tipo de decorações sobre o ouro seria necessária a sua realização o mais rápido possível, após o douramento, enquanto os estratos inferiores ainda conservavam a própria humidade dos seus componentes. (Zamora, 2007, p. 319 -324)

Na escultura em análise, estão presentes punções estriadas (fig. 17) e em esfera (fig.16). Os estriados estão essencialmente presentes no manto e muito pontualmente pela túnica e é nesta última indumentária que predomina o punção em forma de esfera.

Usualmente, nesta época artística, a utilização de rendas (fig.18) nas orlas das túnicas, véus e mantos, eram executadas com fios de linho na técnica de bilros e douradas. Presencia-se na Nossa Senhora da Assunção a esse tipo de renda, engomada e dourada (muito provavelmente com purpurinas), mas já com uma cor bastante escura devido à sujidade e ao envelhecimento dos materiais. Já não existem na sua amplitude, aplicadas de uma forma grosseira por cima do douramento com pequenos elementos metálicos.



Fig. 18 Renda.

Finalmente é aplicado o verniz, tradicionalmente uma substância líquida, volátil e incolor, sobre as superfícies, formando uma película mais ou menos fina, brilhante e flexível. Esta composição cria uma camada de protecção contra os agentes atmosféricos e, no que diz respeito à camada policroma aumenta a intensidade e o brilho das cores. Normalmente os vernizes eram preparados a partir de óleos e de resinas vegetais. (Kroustallis, 2008, p. 76) Na escultura em estudo, observou-se um verniz bastante brilhante, espesso e amarelecido, aplicado posteriormente à criação da obra.

4.2. Intervenções anteriores.

Durante a observação e o estudo da escultura, várias intervenções anteriores foram identificadas.

Apesar de, na época de produção desta obra, ser corrente a utilização de rendas têxteis nas orlas das vestes, esta pode-se considerar uma intervenção posterior à produção da obra. Isto porque a renda foi aplicada de uma forma grosseira, fixada com elementos metálicos sobre a superfície e com a ajuda de lacre¹⁰, como método de colagem (fig.19). Conhecendo os processos tradicionais de aplicação deste tipo de decoração, nada corresponde à ocorrida. As rendas eram aplicadas sob as camadas superficiais criando um pequeno degrau que anunciava a sua aplicação como original e entrando em harmonia com toda a obra (Coelho, 2002, p. 251). Tal não acontece pela forma como se dispõe na escultura, quebrando a sua leitura estética.

Os repintes ou repolicromias são muito comuns nas obras de arte e antes de existirem normas de reintegração cromática foram



Fig. 19 Pormenor da aplicação da renda através de elementos metálicos.

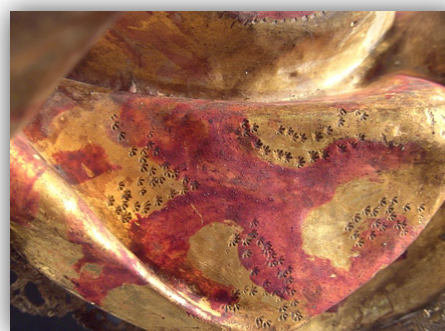


Fig. 20 Repinte de anilina.

¹⁰ Descreve-se como lacre pelo seu aspecto avermelhado e por passar ao estado líquido com a projecção de calor.

vastamente executados e pode ser considerado um trabalho de restauradores de época. Essas Intervenções que foram executadas para ocultar aspectos negativos presentes nas obras, nomeadamente danos, lacunas, sujidades ou, até mesmo, para ajustar a obra ao gosto da época, maioritariamente, são de menor qualidade que o original. (Villarquide, 2005, p. 98). Neste contexto, surgem os repintes, provavelmente, de anilina no interior do manto, também executados sem qualquer rigor com uma substância não muito vulgar para estes fins (fig.20).

Também as carnações foram repolicromadas, como se pode verificar através da observação da estratigrafia executada à policromia da mão direita (fig.21). Apesar de um exame pontual, pode-se considerar que todas foram alvo de uma intervenção anterior, pois o tom e a pincelada são iguais por todas elas e executados com um pigmento aglutinado num óleo¹¹.

Durante a intervenção pode-se perceber que a camada de protecção não era a original, pois debaixo dela existia sujidade depositada. Para além de que esta foi aplicada posteriormente aos repintes de anilina e às repolicromias das carnações, tendo igualmente uma espessura considerável, o que não é normal.



Fig. 21 Estratigrafia da policromia da carnação.

4.3. Levantamento do estado de conservação.

Após a análise da obra foi definido o seu estado de conservação. Ao nível do suporte verificaram-se pequenas lacunas pontuais ao longo do debrum (fig. 22), pela fixação da renda com elementos metálicos, os quais já não existem. Para além destas



Fig. 22 Lacunas volumétricas no debrum.

¹¹ Ver apêndice, pág. 104.

observa-se uma lacuna volumétrica, com a inexistência do polegar na mão direita (fig.23).

A madeira, tal como os materiais orgânicos, tem comportamentos higroscópicos, isto é, reage às variações de humidade e de temperatura, absorvendo água quando a Humidade Relativa aumenta e a temperatura baixa, e repelindo-a quando estes factores se invertem. Isto faz com que tenham movimentos naturais mediante as condições a que estão expostos. Esses movimentos serão sempre exercidos a



Fig. 23 Lacuna volumétrica na mão.

partir do cerne, provocando fendas com o decorrer dos anos, com os vários ciclos de movimentos (Miró, 1999, p. 22). Foi devido a estas flutuações que se originou uma fenda, no verso da cabeça (fig. 24), pertencendo ao bloco principal, que foi executado a partir de um tronco. Com o envelhecimento dos adesivos (Villarquide, 2005, p. 75) e os movimentos contrários das madeiras originaram-se aberturas na junção dos blocos, da mesma forma que a aplicação dos elementos metálicos na renda criaram fendas no suporte (fig. 25). Na renda e na união dos blocos encontram-se elementos metálicos oxidados (fig. 26), devido ao contacto com o oxigénio da atmosfera.



Fig. 24 Fenda.

Existem vários tipos de organismos responsáveis pela deterioração dos suportes lenhosos e que encontram na madeira as condições ideais para se alimentarem e desenvolverem, nomeadamente insectos xilófagos. Durante a sua metamorfose e crescimento, estes insectos deixam um vasto rasto de túneis no interior dos suportes, culminando num orifício à superfície que indica a sua saída na fase adulta (Miró, 1999, p. 19 e 20). Também se verificou a existência de orifícios nesta escultura, os quais causaram alguns danos. Este facto é visível um pouco por todo o cabelo da Nossa Senhora (fig.



Fig. 25 Fenda criada por inserção de um elemento metálico.

29), na túnica causando uma grande lacuna volumétrica (fig. 28), e na cabeça de um anjo (fig.27). Para além destes, verificam-se orifícios pontuais, um pouco por toda a escultura.

No que concorre à camada superficial existem lacunas ao nível da preparação (fig. 32) e ao nível da camada policroma (no caso das repolicromias nas carnações até à policromia subjacente), muito pontuais, nomeadamente na mão esquerda, nas faces de alguns anjos e da Nossa Senhora e ao centro da túnica e no manto. A policromia apresenta ainda alguns desgastes, principalmente na túnica, mas pouco relevantes. Estes danos foram provocados pelo eventual uso que este bem cultural teve, possivelmente oriundo do seu manuseamento.



Fig. 26 Elemento metálico oxidado.



Fig. 27 Ataque de xilófagos – cabeça de anjo.

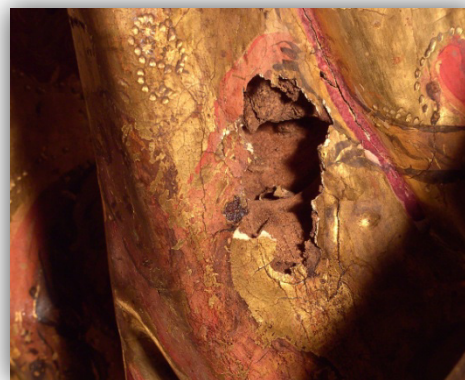


Fig. 28 Ataque de xilófagos - túnica.



Fig. 29 Ataque de xilófagos – cabeça da Nossa Senhora.



Fig. 30 Ataque de xilófagos – cara da Nossa Senhora.



Fig. 31 Salpico de estearina.



Fig. 32 Lacuna ao nível da preparação.

Apresenta um pequeno salpico de estearina na manga esquerda (fig. 31) e o lacre, (fig. 33) aplicado ao longo da orla do manto, danifica a superfície devido às suas características - oxidado e bastante rijo. Também se podem encontrar pequenas fissuras, quer no peito (fig. 24), quer na zona inferior da túnica e no braço esquerdo provocados eventualmente pelos movimentos da madeira.

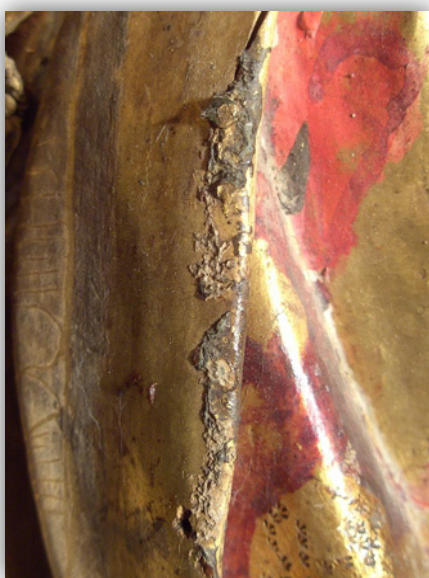


Fig. 33 Lacre.



Fig. 34 Fissura.

Quando se aplica uma camada protectora como o intuito de criar um isolamento entre a atmosfera e a obra, pretende-se evitar, dentro do possível a sua deterioração quanto a efeitos mecânicos, agentes de alteração ambientais, agentes biológicos e às radiações da luz, actuando como um filtro parcial, que impede a penetração dos raios ultravioleta. Esta camada não tem só uma função protectora, mas também é utilizada pelos efeitos ópticos.

Aumentam a intensidade das cores e a sua saturação, devido à eliminação da reflexão difusa da luz nas superfícies irregulares, criando um brilho uniforme (Villarquide, 2005, p. 260 e 261). Essa camada tem uma fácil oxidação com o tempo. Uma vez que a obra apresenta uma cor amarelecida com uma espessura considerável. Estas alterações quebram a correcta leitura da obra, pois o aspecto das cores foi alterado.

O fenómeno da descoloração dos pigmentos acontece frequentemente quando, os objectos estão expostos a demasiada luz, principalmente à ultravioleta. Este fenómeno não se deve exclusivamente à incidência da luz solar, pois também depende de outros factores, como

o tipo de aglutinante, para além disso, existem pigmentos mais vulneráveis a essas alterações que outros. Caso a técnica utilizada tenha pouco aglutinante ou devido a factores de humidade e temperatura tenha migrado para outro suporte (fig.36), a luz terá mais susceptibilidade de penetração na camada policroma (Villarquide, 2005, p. 94). No manto, em áreas mais protegidas e onde a aplicação da camada de protecção foi mais dificultada ainda existe pigmento de cor azul (fig. 35). Contudo, isso não se verifica no restante manto. Essas pequenas quantidades de pigmento encontravam-se pulverulentas e a perda do aglutinante terá sido a causa da descoloração, verificando-se, com a remoção do verniz nessas áreas, que o pigmento subjacente era branco, subsistindo o azul nos locais mais resguardados.

Os estalados ocorrem em todas obras com o decorrer do tempo, considerando-se um sinónimo de antiguidade. No entanto, só se dão nas obras em que é necessária uma determinada quantidade de aglutinante, sendo este agente e as suas acções os intervenientes que irão contribuir para a criação dos estalados. Desta

forma, os materiais endurecem e aumentam a sua fragilidade. Isto devido à migração ou



Fig. 35 Descoloração de pigmento.

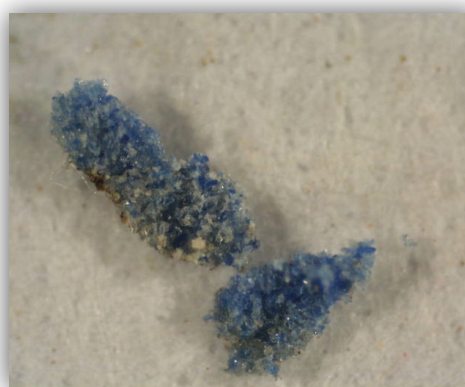


Fig. 36 Observação de uma amostra do pigmento ao microscópio óptico.

evaporação dos plasticizantes. Outro factor a ter em conta é a reticulação dos óleos usados como aglutinantes, em que a sua polimerização vai formando ligações cada vez mais fortes e rijas (Villarquide, 2005, p. 67). Neste sentido, com o endurecimento das camadas, elas tornam-se incapazes de acompanhar os movimentos do suporte (higroscopicidade) criando pequenas fracturas, que são designadas de estalados de idade.

Ainda a este respeito, convém referir a existência de outro tipo de estalados, designados por estalados prematuros. Estes acontecem quando não existe um domínio perfeito da técnica originando estalados antes que eles devam existir. De facto, estes poderão ter vários motivos na sua origem: os óleos, quando existem várias camadas sucessivas e a posterior é aplicada antes que a subjacente seque, faz com que as camadas não sequem todas de igual forma; primeiro irá secar a superior e só depois as inferiores e como não há um acompanhamento na secagem, mais lenta no interior, vão-se originar estalados. Também poderão ter outras fontes, como o uso de secativos numa camada superior e, na inferior, uma secagem normal ou com um semi-secativo, camadas excessivamente espessas, pigmentos com diferentes velocidades de secagem, a camada inferior não tem porosidade suficiente que faça aderir a que está a ser aplicada, entre outras razões (Villarquide, 2005, p. 67 e 68).

Podem-se encontrar os dois tipos de estalados nesta escultura: o de idade predomina no estofado, acompanhando as fibras e apresentando-se com fracturas paralelas e perpendiculares entre si; nas carnações, onde foram executadas repolicromias, predominam os prematuros com forma de “v” com um sentido aleatório¹².

4.4. Proposta de tratamento.

Um Conservador-Restaurador deve seguir e respeitar o Código de Ética, pois na intervenção de um bem cultural, vários desses conceitos devem ser tidos em conta aquando da elaboração de uma proposta de tratamento, desde saber: o significado estético, histórico, espiritual e a integridade física do bem cultural; o conceito de intervenção mínima, onde devem ser aplicadas apenas os procedimentos necessários; a reversibilidade de materiais, para que os materiais aplicados possam ser substituídos sempre que o bem cultural precise

¹² Ver apêndice, pág. 90 e 91.

de ser intervencionado. Todo o processo a que o bem cultural foi sujeito deve ser documentado e de fácil acesso e não deve ser removido qualquer material, caso seja necessário para a sua preservação ou interfira substancialmente com o seu valor histórico e estético¹³.

Antes de qualquer intervenção foi discutido com o orientador local toda a proposta de intervenção a ser tomada, considerando os métodos de exame e análise que nos auxiliaram numa melhor compreensão da peça e num melhor e mais correcto tratamento. Neste sentido, foi definida a proposta, junto com o proprietário, como conservativa, realizando-se um conjunto de tratamentos que com vista prolongar a vida da obra, mantendo as suas propriedades, tanto físicas como culturais prevalecendo os seus valores ao longo do tempo. Este objectivo pode ser cumprido através de dois caminhos: a prevenção ou a reparação dos danos (que podem ser interpretados como restauros), ambas se completam e esta última só acontece por uma ineficácia ou inexistência de um processo preventivo (Calvo, 1997, p. 63). Desde modo, alguns tratamentos vão mais além da conservação, mas são necessários.

Definir uma metodologia de intervenção com fidelidade aos princípios éticos, uma estabilização física e química e principalmente preocupações com a sua função devocional, torna um exercício muito mais complexo de interpretação de cada um destes pontos e ser capaz de os conjugar, não um simples seguimento dos conceitos éticos ou de uma metodologia de intervenção “tradicional” (Ribeiro, 2003, p. 73 e 76). Com esta consciencialização e responsabilidade entre a sociedade e a obra, será apresentada a proposta de tratamento:

Apesar da camada policroma apresentar alguma sustentabilidade, a existência de algumas lacunas, quer nas volumétricas, quer nas superficiais, potencializam o risco de destacamento destas camadas, daí ser necessária uma fixação da camada policroma;

A renda é a única intervenção anterior passível de ser removida, para além de ter sido aplicada de forma irregular e sem qualquer critério. Os elementos metálicos estão a danificar o suporte abrindo fendas e contaminando o material lenhoso com os óxidos que estes libertam. Por sua vez, o lacre aplicado está enrijecido e a danificar a superfície,

¹³ [Consult. 2 Maio 2011]. Disponível em: http://www.estt.ipt.pt/download/disciplina/2848__C%C3%B3digo%20de%20%C3%A9tica_ECCO.pdf.

sendo necessária a sua remoção para uma correcta leitura da obra. Tal como, as repolicromias das carnações que se apresentam praticamente intactas, não sabendo o estado da policromia original e como o tratamento é conservativo, não seria recomendada a execução de sondagens, pois indo de encontro aos princípios éticos e com uma qualidade artística aceitável, as repolicromias serão mantidas. Tal como os repintes de anilina, apesar de não terem qualquer qualidade nem nenhum sentido artístico, a sua remoção poderia causar danos à obra devido à espessura e dureza que apresenta. Serão removidos os blocos que se encontravam em risco de destacamento, isto para substituir os adesivos antigos e devolver a ligação aos blocos. No verso, o tampo também será destacado, tendo em vista um melhor acesso ao interior da escultura. Devido aos graves problemas de suporte (ataque xilófago) que detêm, houve a necessidade de alcançar a maior amplitude possível na desinfestação e na consolidação do suporte, pois, se o tampo não fosse removido, a execução destes procedimentos através da base e de injeções pontuais seria limitada não alcançando a extensão pretendida.

Perante o ataque de xilófagos, houve necessidade de efectuar uma desinfestação¹⁴, como acção curativa, mas também preventiva, impedindo, desta forma, que a peça volte a ser atacada durante um determinado período de tempo.

Estando o suporte fragilizado pelo ataque de xilófagos, deve-se efectuar uma consolidação para devolver a coesão e resistência ao suporte.

Nas técnicas de produção, a união dos blocos era executada com colas naturais e elementos metálicos. Esses metais oxidam em contacto com os ácidos libertados pelas madeiras e o oxigénio da atmosfera. A libertação desses óxidos irá deteriorar a madeira, corroendo-a e fazendo com que o próprio elemento metálico deixe de cumprir a sua função (Calvo, 1997, p. 161 e 162). Desta forma, removem-se os elementos metálicos dos blocos que forem destacados, desoxidam-se e protegem-se os que não foram possíveis de serem removidos.

Com o passar do tempo, as colas animais perdem o seu poder adesivo devido à oxidação a que estão sujeitas. Deixam, assim, de cumprir a sua função e devem ser removidas e substituídas, oferecendo, dessa forma, uma melhor e mais correcta união dos blocos.

¹⁴ Tratamento contra os insectos que danificam os bens culturais, mediante a identificação do tipo de insecto é escolhido o método a utilizar. Neste caso, o método escolhido foi o líquido (Calvo, 1997, p.76).

Após a remoção dos elementos metálicos presentes nos blocos removidos e a remoção de adesivos antigos, são feitas, de novo, as colagens, com cavilhagem, aproveitando os orifícios deixados pelos elementos metálicos.

Os ataques xilófagos criaram várias lacunas volumétricas, na túnica, na cabeça de um anjo e num orifício do rosto da Nossa Senhora, interferindo com a leitura estética da obra, principalmente no rosto que é uma área de destaque. Para além destas, as zonas onde forem aplicadas cavilhas e as lacunas que se criaram com a desoxidação dos elementos metálicos, são preenchidas para devolver a integridade, quer estrutural, quer estética, à obra. Este tratamento será pontual, apenas nas áreas referidas, respeitando o tratamento conservativo e a função da obra.

Após os preenchimentos, são executados os nivelamentos até à superfície original, com vista a obter uma camada uniforme que possa receber a nova camada cromática, coesão estrutural e devolver a leitura à escultura.

A limpeza da camada policroma tem como objectivo restituir a integridade estética do objecto, suprimindo todo o tipo de sujidades que possam existir, para além da supressão da camada de protecção oxidada, que interfere com a correcta leitura da obra.

Estabelecendo a ligação entre os princípios éticos e a função devocional que esta escultura representa, a reintegração cromática será executada apenas nas lacunas que foram preenchidas com uma técnica diferenciada, através de velaturas. Cria-se um sub-tom, que devolve a leitura estética à obra (Ribeiro, 2003, p. 75), respeitando a sua função, os princípios éticos e a integridade da mesma.

Por fim, será aplicada a camada de protecção para estabelecer uma barreira entre os agentes atmosféricos e a policromia.

4.5. Intervenção.

Para evitar os destacamentos procedeu-se à fixação da policromia (fig. 37) nas áreas com risco de destacamentos, com adesivo natural, cola de esturjão¹⁵ diluída em água desionizada (1:4), e a utilização destes materiais deve-se à capacidade de penetração da água e o forte poder adesivo desta



Fig. 37 Fixação da policromia.

cola orgânica, sendo mais adequada que a cola de coelho para a fixação de policromias, pois tem uma maior capacidade de criar ligações entre as camadas (Villarquide, 2005, p. 128 e 129) e é um adesivo mais puro, compacto e mais delicado, com uma qualidade superior em relação a outros do mesmo tipo (Calvo, 1997, p. 61). A utilização de um adesivo



Fig. 38 Remoção de bloco.

orgânico em detrimento dos sintéticos deve-se ao respeito pelas técnicas e materiais de produção, para além de que foi umas das exigências feitas pelo IGESPAR.

Após a estabilização da policromia removeram-se os blocos susceptíveis de serem separados do bloco principal, pois com a perda da adesividade e com a oxidação dos elementos metálicos, juntamente com as variações de temperatura e de humidade relativa, que proporcionam as movimentações



Fig. 39 Remoção do tampo.

¹⁵ A cola de peixe utilizada já vem previamente preparada, estando pronta a utilizar, mas ainda com um grau de viscosidade bastante elevado, podendo ser diluída em água à proporção desejada. Esta cola é um adesivo tipo gelatina preparado com a cozedura de cabeças, espinhas e a pele do peixe. Pode ser líquida ou sólida e deve levar um conservante. Recomendado por Cennini para objectos mais delicados (Calvo, 1997, p. 61).

da madeira, as ligações tornam-se frágeis e necessitam de ser restabelecidas. Removeu-se, no verso, o tampo (fig.39), a mão direita, um pequeno bloco de uma nuvem (fig.38), na base, e um pequeno fragmento no laço que se destacou. Após a abertura do tampo, deparou-se com pequenos fragmentos de tela fixos ao suporte (fig. 40), sem qualquer função aparente. Através da separação dos blocos removeram-se os respectivos elementos metálicos e os adesivos antigos, mecanicamente com o bisturi, sendo este processo auxiliado com a humidificação com água quente.



Fig. 40 Fragmento de tela.

Antes da desoxidação dos elementos metálicos foi executada a desinfestação (fig. 41), utilizando o método líquido. Devido à sua componente tóxica e aos seus agentes activos provocam ainda mais a oxidação dos metais, caso entrem em contacto com eles, por este motivo, deve ser executada primeiro a desinfestação. Aproveitando a remoção do tampo, obtendo um maior contacto com o suporte foi aplicado Xylophene S.O.R. 2^{®16} com trincha, fazendo com que abrangesse o maior volume de suporte possível.

No mesmo contexto, foi também, feita a consolidação (fig. 41) do suporte com Paraloid B₇₂^{®17} em Xileno¹⁸. As primeiras aplicações foram realizadas através de injeção, duas vezes a 6%, pelos orifícios deixados pelos insectos, até o suporte ficar saturado, e foi executada mais uma aplicação a 12% para garantir uma melhor estabilidade. Nesta última aplicação, foi aproveitado o vazamento, obtendo o acesso a algumas das galerias, nas quais foi empregue o consolidante à trincha.

¹⁶ Produto formado à base de resinas alquídicas e agentes fungicidas e insecticidas. Destinado ao tratamento preventivo e curativo das madeiras contra insectos xilófagos e térmitas. Não altera a cor ou aspecto natural da madeira. [Consult. 4 Maio 2011]. Disponível em http://www.dyrup.pt/~media/PT/PT_Technical%20Data%20Sheet/1075%207%20Xylophene%20SOR2.ashx.

¹⁷ O Paraloid B₇₂ é utilizado como adesivo, consolidante e fixante. Tem o peso molecular: 11, 397, com uma temperatura de transição vítrea aos 40° C. Dissolve-se em xileno, acetona, tolueno, *white spirit* e isopropanol. Ligeiramente solúvel em etanol. Tem vantagens de ser o mais estável dos metacrilatos, é elástico, resistente à oxidação, à luz, à hidrólise e ao calor moderado. É transparente, com grande resistência mecânica e reversibilidade. Tem um problema em comum com os vernizes sintéticos, tem tendência a desenrolar efeitos estéticos e a acumulação de pó. [Consult. 12 Jul. 2010]. Disponível em http://ge-iic.com/index.php?option=com_fichast&Itemid=83&tasko=viewo&task=view2&id=66.

¹⁸ O xileno é usado para dissolver resinas alquídicas, lacas e esmaltes. Tem a formula: C₆H₄(CH₃)₂. É um líquido claro e incolor com odor aromático, solúvel em álcool e em éter e insolúvel em água. Tem o ponto de inflamação entre 27 e 32 °C. Contém impurezas de tolueno e benzeno. [Consult. 6 Maio 2011]. Disponível em http://ge-iic.com/index.php?option=com_fichast&Itemid=83&tasko=viewo&task=view2&id=12.

Depois destes tratamentos concluídos e removidos os adesivos antigos, foram criadas as condições para restabelecer adesividade dos blocos. Foi, então, aplicada cola de esturção (fig. 45), sem qualquer diluição nas superfícies de contacto. Para fortalecer as ligações foram ainda aplicadas cavilhas, através do aproveitamento dos orifícios deixados pelos elementos metálicos. Com a ajuda de um berbequim, o suporte foi perfurado e foi colocada a cavilha com cola, tal como o orifício. As superfícies foram mantidas com o máximo contacto, sendo colocadas sob pressão com a ajuda de grampos e cintas de aperto (fig. 46) até que a cola secasse.

Os elementos metálicos que não foram removidos e que se encontram visíveis foram desoxidados, utilizando um mini-berbequim com mós abrasivas (fig.47). Estando estes metais livres de óxidos, foi necessário criar uma barreira entre o metal e a atmosfera, para que não volte a entrar em contacto com o oxigénio, aplicando-se, para tal, Paraloid B₇₂[®] em Xileno a 50% (fig. 48).



Fig. 41 Desinfestação.



Fig. 42 Consolidação.



Fig. 43 Antes da remoção do adesivo.



Fig. 44 Após a remoção do adesivo.

No que diz respeito à limpeza da superfície por via de solventes e tendo em conta a irreversibilidade deste processo, foi executado previamente o teste¹⁹ para saber qual ou quais os solventes ou misturas seriam os mais adequados. O teste foi processado das cores mais claras para as mais escuras, mas logo se percebeu que teria que ser removida previamente a camada de protecção que foi aplicada numa intervenção anterior, abrangendo toda a escultura. Apenas a mistura de Tolueno²⁰ + Isopropanol²¹ (1:1) removia ligeiramente o verniz, contudo muito

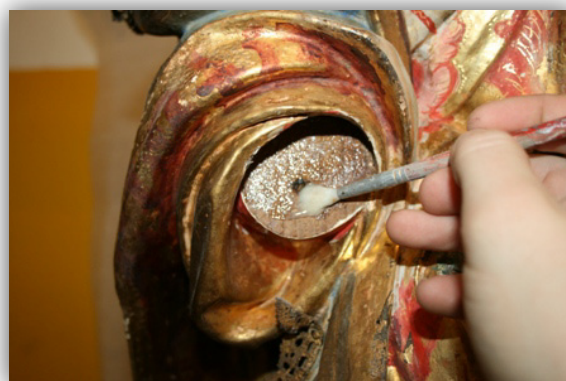


Fig. 45 Aplicação do adesivo.



Fig. 46 Colocação dos blocos sobre pressão.

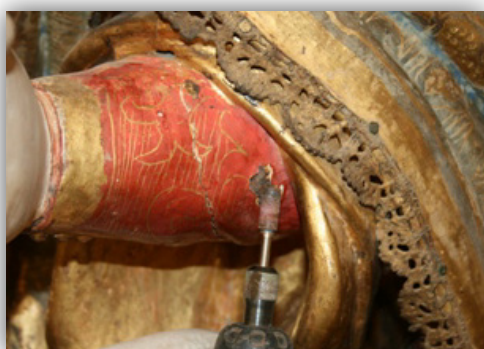


Fig. 47 Remoção dos óxidos.



Fig. 48 Aplicação de protecção do elemento metálico.

¹⁹ Ver apêndice, pág. 93.

²⁰ Dissolve adesivos, tintas, gomas, resinas e a maioria dos óleos, com a fórmula $C_6H_5CH_3$. É um líquido transparente e incolor e com odor semelhante ao benzeno. Ponto de ebulição: 110, 62 °C. Ponto de fusão: -95 °C. Solúvel em álcool, benzeno e éter. Insolúvel em água. [Consult. 6 Maio 2011]. Disponível em http://ge-iic.com/index.php?option=com_fichast&Itemid=83&tasko=viewo&task=view2&id=93.

²¹ Usado como solvente, com a fórmula: $C_3H_8O_2$. É um líquido transparente e incolor de odor característico. Ponto de ebulição: 189 °C, de fusão: -59 °C e solúvel em água. [Consult. 6 Maio 2011]. Disponível em http://ge-iic.com/index.php?option=com_fichast&Itemid=83&tasko=viewo&task=view2&id=69.

superficialmente, sendo necessária uma maior penetração e retenção dos solventes, adicionando-se água desionizada e reformulando-se a mistura para Tolueno + Isopropanol + Água desionizada (65%: 35%: 15%) (fig.s 49 à 53). Durante a limpeza, percebeu-se que a área castanha do manto foi obtida através do amarelecimento do verniz, pois o pigmento que se encontra por baixo dessa camada é branco. Os testes realizados nessa área não eram satisfatórios, não obtendo uma limpeza homogênea. Tendo em conta este aspecto e a descaracterização que se causaria com a alteração de cor, optou-se por manter essa zona intacta, respeitando a estética e a historicidade da obra, tal como a intervenção mínima. Durante este processo e mesmo após as consolidações realizadas, existiram quebras nas camadas superficiais pois mesmo tentando devolver a estabilidade física à obra, já não existia suporte para sustentar estes fragmentos. Assim, houve uma ruptura e perda da policromia, originando uma lacuna na túnica e um pequeno orifício na face da Nossa Senhora.



Fig. 49 Limpeza da superfície policroma.



Fig. 50 Limpeza da superfície policroma.



Fig. 51 Limpeza da superfície policroma.



Fig. 52 Antes da limpeza da superfície policroma.

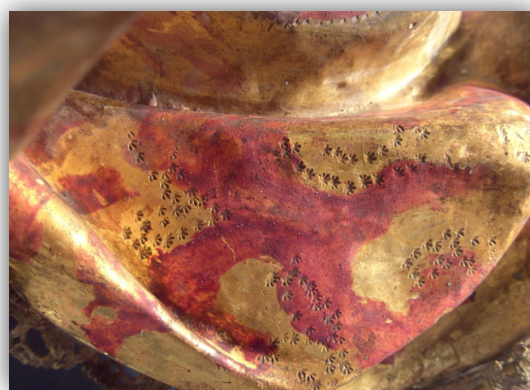



Fig. 53 Após a limpeza superfície policroma.

Os tratamentos efectuados durante o estágio foram os anteriormente descritos. Aguarda-se por reuniões e decisões, devido ao acompanhamento das obras do espólio da igreja de S. Domingos pelo IGEPAR, não tendo sido possível terminar a intervenção. No entanto, a proposta foi definida e serão apresentadas soluções para as questões pendentes nas conclusões.

5. Cristo Crucificado.

Tabela n.º 3. Identificação da escultura do Cristo Crucificado.

Denominação / título: Cristo Crucificado (fig. 54)	 <p>Fig. 54 Registo frontal, antes da intervenção – Cristo Crucificado.</p>
Categoria: Escultura	
Subcategoria: Vulto pleno.	
Técnica: Cartapesta (tela encolada).	
Autoria/ Produção: Desconhecida / Portuguesa.	
Datação: Primeira metade do século XVIII (?).	

Proveniência: Igreja de São Domingos (também com a denominação de Igreja de Nosso Senhor dos Aflitos) – Amarante. Altar-mor.

Proprietário: Paróquia de São Gonçalo.

Descrição: A escultura do Cristo crucificado pertence a um conjunto escultórico que representa o calvário¹. As figuras mais usuais e mais representadas nesta cena são: Jesus Cristo, a Virgem Maria, Maria Madalena e João Baptista.

Jesus Cristo é representado numa posição pouco característica², apresenta-se já morto³ na cruz⁴, moribundo, com a cabeça caída e na presença das cinco chagas⁵. As extremidades do seu corpo são representadas já sem circulação sanguínea – com um tom acinzentado, a carnção bastante pálida e ensanguentado, verificando-se, também, escorrências nas zonas onde sofreu ferimentos.

Quanto aos atributos, detém a coroa de espinhos⁶ (fig. 114), o cabelo natural (fig. 113), um anel (fig. 110) e o cendal (fig. 111), que existe, quer pintado, quer em tecido e o resplendor de centro floral (fig.s 108 e 109).

Apesar da policromia já não ser a original, apresenta alguma qualidade com um tratamento volumétrico bem conseguido. O Cristo aparenta ter um corpo desproporcional e alongado, mas o local onde está exposto assim o exige, uma vez que é observado a uma distância considerável e de baixo para cima. Cria-se assim um efeito de proporção para quem o observa.

O escultor tinha boas noções de anatomia, tendo em conta a representação que faz do abdómen, do tórax e das mãos, verificando-se o contacto com os tendões, com a aplicação dos pregos que, por sua vez, provoca a contracção dos dedos, sendo visíveis as veias sanguíneas, principalmente nos braços.

¹ Designa-se pela colina vizinha de Jerusalém, na qual Jesus foi crucificado; adquiriu, também, a simbologia da morte de Cristo na Cruz (Calado, 2005, p. 71).

² Ver apêndice, pág. 119.

³ Jesus Cristo morre rezando à hora nona, segundo a narrativa dos evangelistas. Ele extraiu a sua última oração do Salmo 31: “Pai, nas Tuas mãos entrego o Meu espírito” (Lc 23; 46; cf. Sl 31, 6) (Ratzinger, 2011: p. 182).

⁴ Ver apêndice, pág. 126.

⁵ Segundo o direito judaico, os crucificados teriam que ser retirados da cruz no mesmo dia. Os romanos, como forma de intimidação usavam isso como pretexto e quebravam assim as pernas dos sacrificados. Foi o que aconteceu com os dois ladrões que foram castigados juntamente com Jesus Cristo, mas chegada a hora d’Ele viram que já estava morto e, em vez de lhe quebrarem as pernas, trespassaram o Seu lado direito - o coração (Ratzinger, 2011, p. 183-184). Não restou qualquer dúvida de que estaria morto e criou-se assim a quinta chaga.

⁶ Durante a Paixão de Cristo, na casa de Pilatos, onde os soldados para o ridicularizar e se rirem d’Ele, cobriram-No com uns farrapos de púrpura, colocaram-Lhe uma cana na mão e coroaram-No com uma coroa de espinhos. Dobraram-se em volta d’Ele e disseram-Lhe: “Deus te guarde, rei dos judeus!” (Vóragine, 2008, p. 220).

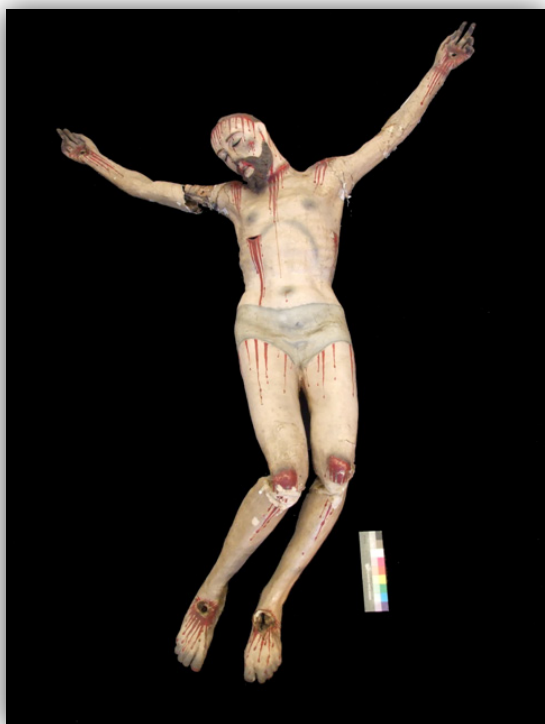


Fig. 55 Frente – Cristo Crucificado.



Fig. 56 Verso – Cristo Crucificado.



Fig. 57 Lateral esquerda – Cristo Crucificado.

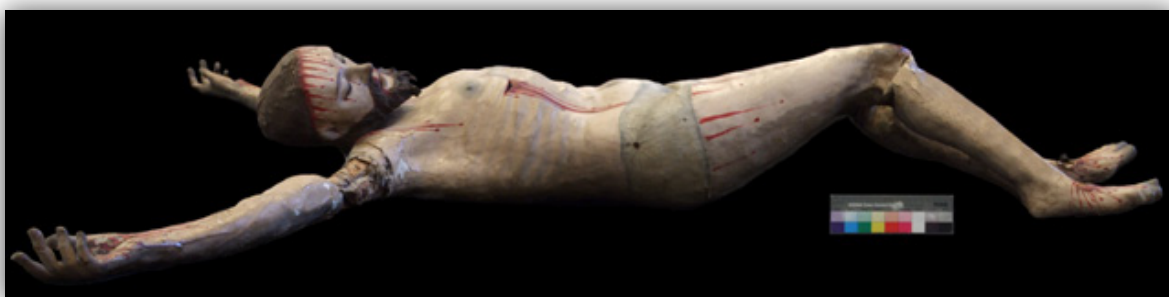


Fig. 58 Lateral direita – Cristo Crucificado.

5.1. Materiais e técnicas de produção.

5.1.1. História, evolução e divergências da técnica.

A técnica de “*cartapesta*” está inevitavelmente ligada a uma conotação efêmera, como nas representações carnavalescas, que são representações momentâneas e não voltam a ser utilizadas em ocasiões posteriores.

Na Itália, a partir do século XV, era praticamente desconhecida, uma vez que estava associada a uma fase preparatória - o esboço - que, como tal, não tinha intenção de ser conservado. Esta técnica era utilizada para fazer cópias e recorria ao uso de materiais económicos e recicláveis. Todas estas características seriam suficientes para considerar este trabalho dos mais baixos da hierarquia da arte. Contudo, não deixava de representar a arte e de ter a sua magnificência, sendo mesmo referida por Vasari como uma técnica que poderia estar na base de circunstâncias excepcionais de um grande artista (Bernini, 2008, p. 15).

As primeiras aparições que fazem o uso da folha, feita a partir de fibras naturais, não potenciaram a sua propagação, mesmo sendo estas fibras obtidas de tecidos antigos. As descrições dos procedimentos desta técnica são raras e tardias mas encontram-se canonizadas no “Vocabulário” de Baldimecci e 1681 (primeiras descrições desta técnica). O ingrediente básico desta técnica era a maceração de tecidos cortados, que eram desgastados e misturados com outros materiais, especialmente para projectos de moldagem (Bernini, 2008, p. 29-31).

Foi, justamente, no Renascimento que classificaram esta técnica como “pobre”, verificando-se uma prevalência de gesso e argila em substituição das fibras animais e vegetais, como método de moldagem ou preparatório de uma obra que iria ser executada num material nobre. Dentro das técnicas de moldagem, independentemente do material utilizado, não havia qualquer distinção, nem mesmo no Renascimento, entre a “*cartapesta*” e as restantes técnicas de moldagem (Bernini, 2008, p. 51).

A história desta técnica inicia-se em Florença e Veneza, em paralelo com o estilo renascentista nas artes plásticas, na escultura e do estuque em terracota. No entanto, este surgimento denotou-se principalmente em Florença, onde as oficinas eram mais versáteis e

experimentavam diferentes materiais: cera, gesso, couro pressionado, e muitos outros procedimentos que poderiam ser utilizados.

Inicialmente, esta técnica era executada com fibras celulósicas, isto é, com papel ou pasta de papel, essencialmente em baixo-relevo, que eram reproduzidos e policromados. Usando a técnica de molde positivo-negativo, podiam-se obter inúmeras peças com a mesma forma, sendo apenas diferenciadas com o seu revestimento cromático (fig.s 117 e 118). Esta tendência deu-se, principalmente, quando surgiu a devoção ligada a uma imagem ou a um momento preciso. Apesar de tudo, esta técnica não deixava de ter o seu carácter experimental, usando diferentes técnicas e materiais, encontrando-se em constante mudança. Assim sendo, tinha todos os parâmetros necessários para evoluir e ganhar cada vez mais e variadas características (Bernini, 2008, p. 52).

Segundo vários estudos percebe-se a tendência da técnica, aplicava-se o papel em pasta sobre o molde em gesso, criando-se uma camada muito fina e macia. De seguida, era pressionado com uma esponja para absorver os excessos de água, até que a camada de papel ficasse com uma espessura de cerca de 4 folhas ou mais, e depois de seca era aplicado um tecido de linho, deixando-o secar ao sol ou ao fogo. Posteriormente, colmatavam-se os defeitos com massa e cola para formar o conjunto, sendo, de seguida, aplicada uma demão com cola de peixe, de modo a penetrar e criar uma adesão entre as diferentes camadas. Concluída, era como se de uma escultura de madeira se tratasse, onde se aplicavam as camadas preparatórias e a policromia (Bernini, 2008, p. 53).

Com a qualidade que foi adquirindo, por volta da segunda metade do século XVI, esta técnica passou de preparatória e secundária a conquistar um lugar ao lado das esculturas de madeira e de pedra nas igrejas (Bernini, 2008, p. 53). O que potenciou este acontecimento foi facto de os encomendantes desconhecerem de que material se tratava, havendo de certa forma, um engano por parte de quem executava as obras.

Foi, contudo, no Barroco Italiano que esta técnica se difundiu, tornando-se uma especialidade distinta das outras manifestações artísticas, embora mantivesse o seu papel de técnica auxiliar. Era utilizada na produção de grandes obras em mármore, prata (fig. 117) ou até madeira (Bernini, 2008, p. 81).

Esta, continuava a ter a sua caracterização efêmera e carnavalesca, que lhe dava alguma da divulgação e até documentação para o seu estudo actual. Mas, a ligação entre a devoção popular e as manifestações religiosas criaram algum relevo no panorama artístico.

A capacidade de reprodução de exemplares em série e de imitação de materiais nobres, como a mármore e o bronze, mediante o tratamento pictórico, com uma relação de custo-tempo bastante satisfatória, que a técnica permitia, concedeu-lhe resistência e evolução no tempo, assim como permitiu a sua divulgação além-fronteiras (Bernini, 2008, p. 81).

Até ao século XVII, as figuras eram obtidas através de contra-moldes, sendo todas as peças executadas desta forma. Mas, a partir dessa altura, as extremidades (pés, mãos e cabeça) começaram a ser feitas em barro. É, então, que se começa a adoptar uma estrutura interna em T (fig.118), onde a cabeça pode ser colocada (no início ou no final da composição), e coberta por um pano grosso e engomado com cola. De seguida, é iniciada a moldagem das vestes à mão livre e entre cada camada era aplicada uma pasta de cola de sorgo, o papel era feito à mão e obtido através da maceração de trapos, com folhas cortadas à mesma medida. Para os crucifixos (fig.119), relevos e alguns bustos foram criados moldes exclusivos recorrendo à “*cartapesta*” em folhas soltas. Estas obras apareciam inteiramente vazias e endurecidas com uma cola orgânica, para lhe conferir mais resistência. Para obter uma melhor definição dos detalhes, o modelado era dividido em várias partes, permitindo que a peça pudesse ter uma maior perfeição e no final se realizasse a reconstrução de todos os elementos, ou seja, a cabeça era realizada, normalmente, em três partes – frente, verso e planta, as junções eram feitas com tela e, de seguida, era aplicada uma massa de preenchimento para que a união se mantivesse uniforme (Bernini, 2008, p. 159). Alguns elementos, como por exemplo, a barba eram feitos com algumas extensões de corda (Bernini, 2008, p. 161).

A produção de moldes e de “*cartapesta*” era diferenciada, existindo artífices para cada uma das funções. Esta técnica não estagnou nem desapareceu, continuou a ter uma relativa importância na arte.

Tendo em conta outro exemplo, pertencente à primeira metade do século XIX (fig. 120), apercebemo-nos de algumas divergências. A saber, a forma é obtida através de uma estrutura interna de madeira ou de ferro, que é coberta de palha até criar o modelo pretendido onde se encaixam as mãos os pés e a cabeça, feitos de barro. Realiza-se, então, a modelação das vestes em “*cartapesta*” e é aplicado gesso, que será posteriormente polido e servirá de preparação para receber a cor (BERNINI, 2008: p. 146).

Em Itália foi perceptível a evolução desta técnica, alegando ainda o seu cariz experimental. Com a sua divulgação, alcançou diversos pontos do Mundo e dada a sua versatilidade e a incapacidade do artista adquirir os materiais originais, foi necessária uma adaptação que implicasse a utilização dos materiais regionais que dispunha.

Com a difusão do Cristianismo pelos espanhóis houve uma necessidade de criar elementos de devoção nas colónias. Desta forma, surgiu no México, na primeira metade do século XVI, a imaginária em “*caña de maíz*”.

A construção escultórica, também era realizada por partes.

Apesar de em Itália já se ter utilizado uma estrutura interna com esteios de madeira ou ferro, houve uma preocupação em criar uma estrutura interna que preenchesse o vazio interno, subjacente às camadas de “*cartapesta*”. Como exemplo, temos um Cristo Crucificado. A caixa torácica foi obtida através de um molde, concebido com um material argiloso, que se adicionava às estacas e à palha de modo a ficarem englobadas. Tendo a forma base, eram sobrepostas camadas de papel, emergidas em água e cola, até se obter o volume desejado, que assegurasse a estabilidade do suporte. De seguida, eram aplicados fragmentos de “*caña*” descascada, perfeitamente alinhados e dispostos em função do volume para, posteriormente, se aplicar novamente camadas de papel ou em massa de “*caña*”. Dependendo da origem da “*caña*”, esta poderia ser talhada facilmente ou modelada com precisão, com a adição de humidade, tornando o material maleável. (fig.121). Então, com a obtenção do tronco, a imagem é mais trabalhada frontalmente, pois as características da mesma e a sua função adquirem uma frontalidade evidente.

As pernas e as coxas eram elaboradas em metades: uma que abrangia toda a frente e a outra o verso, sendo posteriormente unidas com tela. A cabeça, que era feita até aos ombros, é oca e elaborada em duas metades: frente e verso. Depois da união das duas partes, são aplicados pregos feitos em “*caña*” (Fig.122) para oferecer uma maior estabilidade. Na obtenção do positivo do molde era aplicada uma camada em pasta de “*caña*”, finamente polida e aglutinada com uma cola animal em cada um dos moldes. Criavam-se desta formas as feições, que eram depois unidas com a mesma pasta (Marrero, 2002, p. 65 – 69).

Em Minas Gerais, foram encontradas algumas imagens com esta técnica, formando um restrito conjunto, que ainda só foram encontradas neste território brasileiro. A técnica é descrita pelo Padre Inácio Piedade de Vasconcellos no seu Tratado: “Artefactos Symmetriacos e Geometricos, e Descobertos pela inclustriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura”, de 1733. Nesta região trabalhavam artesãos vindos da região de Braga, que, certamente, conheciam o Tratado, ou teriam trazido a influência desta nova técnica de Portugal.

“A figura, que se quizer fazer de pasta, primeiro se fará toda em barro [...] Estando a figura feita no barro [...] faça-se hum betume de cera, pez grego, e pó de pedra, [...] e já a este tempo se terão cortado os panos à thesoura em pedaços [...] e pegando em cada hum destes pedaços [...] se meterão no betume, que estará liquido... e logo se irão estendendo sobre o barro [...], indo desta sorte cobrindo a figura toda, [...] Depois de estar toda a figura nesta fôrma, [...] se cortará em pessas por aquellas partes, que mais conveniente for com huma faca, ou serrote, em tal fôrma, que se córte tambem o barro.

Depois de cortada a pasta, e o barro, se lhe irá este tirando de dentro [...]. E estando por dentro bem enxuta toda a pasta, tornem-selhe a unir as pessas cortadas, [...] para se inteirar toda figura. Depois sobre esta pasta [...] se faça outro betume de colla grossa, e gesso, tudo bem servido [...]”

(Medeiros; Monte, 2003, p. 90 – 95)

Será este o exemplo mais próximo do que se está a estudar, onde as camadas estruturais continuam a ser constituídas por fibras, mas não maceradas até conseguir a resistência desejada. Para além disso, o método continua a ser o mesmo utilizado na “cartapesta”, apesar de haver uma regionalização dos materiais.

5.1.2. O Cristo Crucificado de São Domingos de Amarante.

Passemos, então, a descrever o Cristo, que tem sido alvo de estudo.

Antes de mais, é importante salientar e perceber, a evolução desta técnica e as suas tendências, pois, desta forma, será mais fácil a compreensão e o estudo do caso em questão.

Este Cristo não deixa de ser um caso peculiar. Para além da história desta técnica e dos exemplos já referidos, existem outros factores que nos levam a caracterizar o tipo de execução do mesmo.

Desde já é importante uma abordagem aos exames e análises que foram realizados e que auxiliaram esta caracterização.



Fig. 59 Aglomerado de cortiça como reforço interno.

Com a radiografia foi possível determinar as zonas de ligação através da diferença de densidade, indicando uma falha na união, como no exemplo da zona da anca⁷. Certamente, os braços também seriam executados, separadamente, por serem pontos mais frágeis e, como tal, danificarem-se mais facilmente. Daí terem um reforço interno, com um aglomerado de cortiça⁸ que só poderia ser aplicado depois da remoção do molde (fig.59). O mesmo se justifica para os joelhos, apesar da inexistência dos reforços internos. A cabeça possivelmente também foi executada



Fig. 60 Pormenor do número de camadas de tela.

separadamente, apesar de não haver nenhum facto que o indique, apenas pela comodidade do método. Cada uma destas partes terá sido produzida através de moldes em Argila / Barro - muito provavelmente num material inerte.

⁷ Ver apêndice, pág.111.

⁸ Material caracteristicamente português, influência do regionalismo da técnica.



Fig. 61 Zona de ligação da mão ao braço.

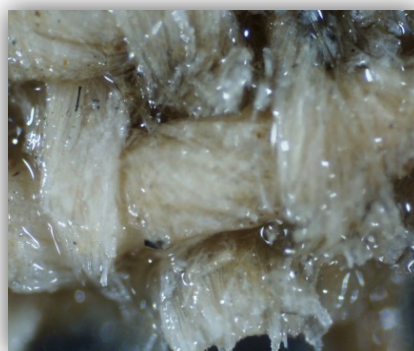


Fig. 62 Tipo de produção de tela – tafetá – simples.

As primeiras camadas eram aplicadas com uma trama mais aberta e grossa, depois, as últimas, com uma trama mais fina e cerrada, podendo ser em algodão, alcançando cerca de cinco camadas (MONTE, ELIANE: 1998:44) (fig. 60), todas elas previamente imersas numa resina colofónia⁹.

Segundo a identificação das fibras da amostra extraída, a tela é de linho e a trama é em “tafetá” simples (fig. 62) – dos tipos de trama mais resistentes – sendo justificável o uso de uma trama forte, segundo a função que exerce (VILLARQUIDE, ANA: 2005: 113-121).

Durante a aplicação das diferentes camadas de tela, surgiu a necessidade de fixar algumas das extremidades com pequenos elementos metálicos - alfinetes¹⁰.

As mãos foram entalhadas, provavelmente, em madeira de carvalho ou castanho e fixas à estrutura de tela, com elementos metálicos (fig. 61). Os braços foram fixos aos, já referidos, aglomerados de cortiça com espigões de madeira (Fig. 63).



Fig. 63 Espigão de madeira.



Fig. 64 Fio de cobre.

⁹ Ver apêndice, pág. 113. Provavelmente proveniente dos pinheiros locais, árvore abundante na região que produz a referida resina - característica regionalista da técnica.

¹⁰ Ver apêndice, pág. 110.

Com a fragmentação da camada preparatória e policroma no joelho, percebeu-se que, pelo menos naquela zona, foram executados preenchimentos para corrigir defeitos volumétricos, provavelmente em gesso, pela porosidade que apresentam – processo de carbonatação.

Possui um fio de cobre que perfura a zona das costas¹¹ para ajudar a sua sustentação na cruz e recorrendo às observações estratigráficas, verifica-se que o grão, quer da preparação, quer das várias policromias, é bastante fino apresentado, pontualmente, grãos de maiores dimensões¹².

A execução desta estrutura teve um tratamento mais cuidado frontalmente, devido às funções que exerce, contudo não deixou de ter um tratamento de vulto perfeito.

Quanto às camadas superficiais não foi possível ter percepção dos estratos originais devido às várias repolicromias existentes. Apesar disso, pressupõe-se que sigam as ideologias “tipo” da escultura tradicional, já referenciadas (pág. 20). Contudo, as análises estratigráficas possibilitaram tirar algumas conclusões quanto aos vários níveis, ou seja, todas as camadas têm uma granulometria fina e textura homogênea e, pontualmente, grãos de maiores dimensões.

A camada preparatória e a primeira camada policroma (que pode ser considerada a original) detêm um aglutinante proteico, enquanto que, as restantes repolicromias foram aplicadas com um *médium* de óleo.

5.2. Intervenções anteriores.



Fig. 65 Limite da última camada de repolicromia.

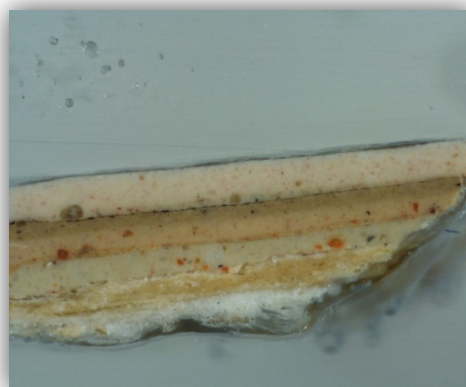


Fig. 66 Estratigrafia onde são visíveis várias repolicromias.

¹¹ Ver radiografia, pág. 110.

¹² Ver análises estratigráficas, pág. 95.

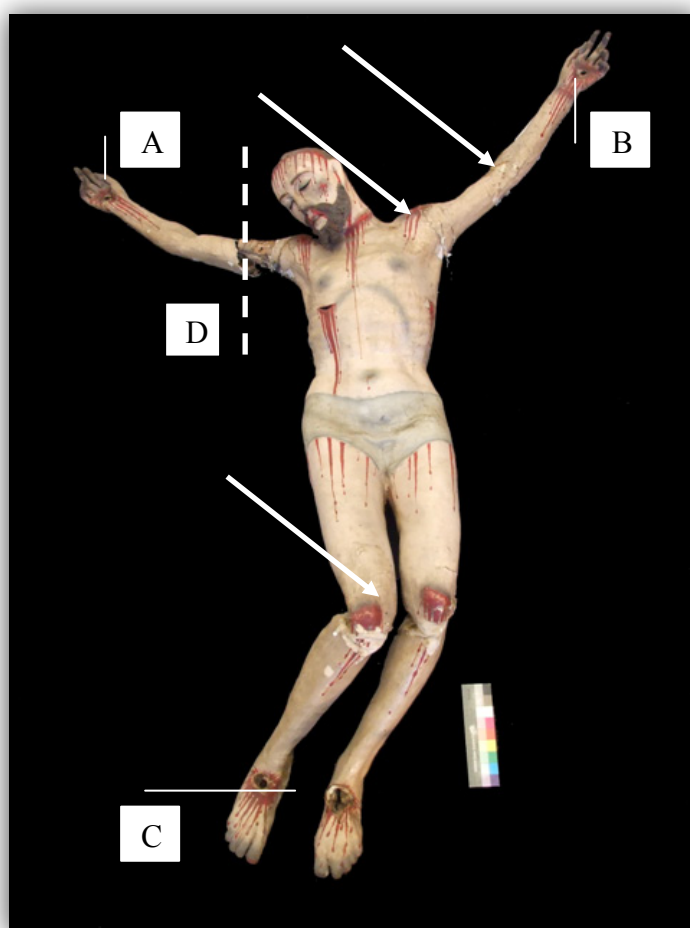


Fig. 67 Diferentes estratos de policromias.

No que diz respeito às intervenções anteriores, o que existe a assinalar são as várias repolicromias (fig. 66 e 67) (pelo menos duas posteriormente executadas). A última camada de repolicromia verifica-se só frontalmente (fig.65), devido ao, eventual facto de o cendal (fig. 111) não ser o original, podendo-se levantar a questão se o que é da época seria pintado ou em tecido. Se for pintado, o que se apresenta não é original, se for de tecido, o cendal do conjunto está, demasiadamente, bem conservado para ser original.

5.3. Levantamento do estado de conservação.

O Cristo crucificado encontra-se num estado de conservação fragilizado, essencialmente a nível estrutural. Os ombros eram locais onde era exercida uma grande pressão e, apesar dos reforços internos, o ombro direito acabou por ceder. O sucedido criou várias deformações, incluídas no outro ombro e nos joelhos (Esquema 1) (fig.s 68 e 69). A tela não resistiu à pressão que o corpo exercia nestes pontos, acabando mesmo por partir o aglomerado de cortiça do ombro esquerdo, desfigurando também a



Esquema 1: Os pontos “A, B e C” são os que sustentam a escultura à cruz, com a rotura na zona “D” manteve-se apenas fixo os pontos “B e C” e o peso do corpo acabou por exercer pressão no sentido das setas nos joelhos, ombro e braço.

articulação do cotovelo deste membro.

Praticamente todos os problemas de que sofre esta escultura advêm da fractura do braço. Nessas áreas houve uma perda ou risco de perda considerável de policromia. Nos



Fig. 68 Estado de conservação do braço esquerdo.



Fig. 69 Estado de conservação do joelho direito.

braços e nas mãos também se verificaram alguns destacamentos. Para além destas perdas criou-se uma rede de fendas em volta das áreas mais fragilizadas.

Sendo a tela um material orgânico e higroscópico, possui movimentos com a absorção e perda de água. Isso faz com que haja uma necessidade da camada de policroma acompanhar esses movimentos (o que não aconteceu), verificando-se o aparecimento de estalados. Estes últimos, dadas as suas características, não são considerados estalados de idade, mas sim prematuros. No entanto, o facto de não ser a policromia original, não permitiu que



Fig. 70 Estado de conservação do joelho direito.



Fig. 71 Preparação pulverulenta.

acompanhasse as movimentações da camada subjacente, surgindo, deste modo, um estalado generalizado e com fendas consideráveis (fig. 70).

Nas costas, braços (verso) e calcanhar não se encontrava a última camada de policromia devido à proximidade, ou mesmo, contacto com a cruz (fig.65).

Predominantemente, na omoplata direita houve uma perda de policromia e a preparação encontrava-se pulverulenta (fig. 71), uma vez que, o contacto que tinha com o material lenhoso da cruz e as frequentes trocas de humidade provocaram a perda do aglutinante.

Nos gêmeos, na coroa de espinhos (fig. 73) e no lábio inferior foram encontrados vestígios de estearina assim como repintes de tinta castanha na mão direita e esquerda.



Fig. 72 Elemento metálico oxidado.



Fig. 73 Estearina na coroa de espinhos.

Os materiais metálicos visíveis encontravam-se oxidados dos dois lados da anca (fig. 72) e no punho do membro superior direito. Também as chapas metálicas, que se encontravam nas chagas dos pés para ajudar à fixação na cruz, o anel, o resplendor e os “pregos” encontravam-se oxidados.



Fig. 74 Depósito de sujidade.

Toda a escultura tinha bastante sujidade superficial depositada (fig.74), principalmente, nos ombros e costas. Até mesmo a camada de protecção se encontrava oxidada.

5.4. Proposta de tratamento.

Na realização desta proposta de tratamento seguem-se as mesmas directrizes e condições da escultura da Nossa Senhora da Assunção.

Mais que no caso anterior, esta obra apresenta problemas que poderão levantar algumas questões, principalmente em conseguir estabelecer uma ponte entre a função devocional, a ética e a estabilidade física da obra.

Pretende-se uma intervenção conservativa e desta forma, alguns tratamentos poderão não fazer sentido neste contexto. No entanto, é necessária a sua execução para manter os três pontos referenciados, nomeadamente, os preenchimentos e a reintegração cromática.

Devido à grande quantidade de sujidade que a obra sustem, é necessário que se efectue uma limpeza mecânica superficial. Com o risco aparente de perda de policromia deve promover-se à fixação, para evitar uma maior perda da mesma.

Estando a camada de preparação pulverulenta há necessidade de a consolidar, de modo a criar uma maior estabilidade deste estrato.

A oxidação dos elementos metálicos induz à remoção dos óxidos, quer os que estão presentes na escultura, quer nos atributos.

Chegando à revisão estrutural é que se levantam as questões mais pertinentes.

Como devolver a forma original aos joelhos e voltar a unir os elementos destacados?

Quanto aos aglomerados de cortiça dos ombros, verifica-se que já não cumprem a sua função, isto é, o esquerdo partiu e o direito é insuficiente (esta insuficiência gerou todos problemas estruturais). Para que se respeitem os materiais originais deve-se continuar a usar cortiça em blocos mais consistentes e para além disso deve-se restabelecer a adesividade entre as camadas de tela, com a injeção de um adesivo (Monte, 1998, p. 43).

A junção dos braços ao corpo foi feita apenas com um ligamento de tela, sendo este diminuto para a tensão exercida naquele local. Sendo assim, quando se executar o união dos blocos devem ser utilizadas mais camadas e de forma mais consistente.

Também se pode continuar a usar espigões de madeira para reforçar a união da tela à cortiça. No caso dos joelhos, aproveitando a perda/destaque de policromia naquelas

zonas, separam-se os mesmos pelas ligações de forma a ter acesso ao interior. Assim, é possível criar um molde que mantenha a forma desejada do joelho, enquanto a adesividade das diferentes camadas é devolvida. Para além disso, é importante injectar/pincelar um consolidante que devolva a firmeza necessária à tela, para que esta se mantenha na forma original. Seguidamente volta-se a estabelecer a ligação dos blocos (Medeiros, 1994, p. 164-165).

Com a revisão estrutural completa, são colados os fragmentos de policromia que se destacaram e foram previamente guardados.

Para devolver uma estabilidade estética e devocional é necessário executar alguns preenchimentos e até mesmo uma reintegração cromática.

Os preenchimentos serão apenas executados nas zonas onde se interviu na estrutura, de forma a criar uma continuidade volumétrica e, conseqüentemente, realizados nivelamentos. As outras lacunas superficiais não têm necessidade de serem restituídas, pois não interferem com a leitura da obra.

Devido à sujidade que existe na obra e ao escurecimento da camada de protecção é necessário realizar-se uma limpeza da superfície, por via de solventes.

A reintegração cromática deve ser executada com um sub-tom (tal como na Nossa Senhora da Assunção, (pág. 34).

No final, é aplicada uma camada de protecção, para proteger a obra dos agentes atmosféricos.

5.5. Intervenção

A limpeza mecânica superficial (fig. 75) começou por se efectuar “*in situ*”, após a remoção do Cristo do Altar- mor. Foi utilizado o aspirador e trincha para execução do processo.

Com risco eminente de destacamento e perdas de policromia houve necessidade de fixar a policromia (fig. 76) com cola de esturção diluída em água desionizada. Nas áreas deformadas não foi possível a fixação, pelo facto do suporte não ter a devida forma e



Fig. 75 Limpeza mecânica superficial.

assim, os fragmentos não se ajustavam correctamente. Nesta perspectiva foram acondicionados para serem de novo devolvidos à peça.

A consolidação da preparação visa devolver o aglutinante a esse estrato preparatório.



Fig. 76 Fixação da policromia.

Assim, foi aplicada a trincha cola de coelho diluída em água desionizada (1:12) e como esta acção também promove a fixação da policromia, não foi aplicada apenas nas costas, onde a preparação se encontrava pulverulenta, mas nas áreas onde o risco de destacamento da policromia era maior, para ajudar à fixação da mesma (fig.77).



Fig. 77 Consolidação da preparação.

Os elementos metálicos presentes na escultura, o anel (fig.79), as chapas dos pés e o suporte do resplendor (elementos em ferro) foram removidos os óxidos com os

mesmos materiais e produtos que na intervenção da escultura anterior. Os “pregos” e o resplendor foram limpos com ácido acético (fig.82) e com ajuda de lã de aço (fig.83), com passagens suaves e superficiais para que não se criassem desgastes (fig.84 e 85).



Fig. 78 Desoxidação de um elemento metálico.



Fig. 79 Metade do anel desoxidado.



Fig. 80 Comparação entre os “pregos”, um desoxidado e outro por desoxidar.



Fig. 81 Resplendor desmontado.



Fig. 82 Limpeza com ácido acético.



Fig. 83 Passagem com lã de aço.

Nos suportes lenhosos foram removidos os adesivos antigos com água desionizada morna para promover uma melhor adesividade dos preenchimentos que serão efectuados, e a sujidade foi removida com um cotonete e também abrasivamente com o uso do bisturi (fig. 86 – 89).

A limpeza da superfície policroma foi executada com uma mistura de água desionizada + Teepol[®] (gotas) e a remoção da sujidade com o cotonete (fig. 90 – 95).



Fig. 84 Limpeza do resplendor - frente.



Fig. 85 Limpeza do resplendor - verso.



Fig. 86 Antes da remoção dos adesivos antigos.



Fig. 87 Após a remoção dos adesivos antigos.



Fig. 88 Antes da remoção dos adesivos antigos.



Fig. 89 Após a remoção dos adesivos antigos.



Fig. 90 Limpeza da superfície policroma.



Fig. 91 Limpeza da superfície policroma.



Fig. 92 Limpeza da superfície policroma.



Fig. 93 Limpeza da superfície policroma.



Fig. 94 Antes da limpeza da superfície policroma.



Fig. 95 Após a limpeza da superfície policroma.

Por razões já apresentadas não foi possível ir mais além no tratamento, no entanto, as soluções apresentadas estão presentes nas conclusões.

6. Conclusão

Durante a realização deste trabalho foi possível chegar a algumas conclusões.

Começando pelas influências artistas que originaram o Barroco e a sua forte incidência na igreja de São Domingos, templo construído pelos dominicanos que detinham uma forte veneração a Nossa Senhora.

É de realçar a qualidade artística da Nossa Senhora da Assunção, que na execução do seu entalhe, e na sua decoração, revela uma mistura de estilos na mesma escultura.

Não conseguindo terminar a intervenção por razões já referidas, os tratamentos em falta são apresentados.

Quanto à remoção de intervenções anteriores e sendo claramente uma aplicação posterior à produção da obra, a renda executada de forma rude desrespeitando a integridade física da peça com a aplicação de elementos metálicos conclui-se que deverá ser removida.

Os preenchimentos das lacunas na túnica, na cabeça do anjo, e o orifício existente na face deverão ser efectuados, pois, apesar de ser um tratamento conservativo e este processo já ser considerado, por muitos autores, como um restauro, não deverá ser esquecida a função devocional e a integridade física da peça que deve ser assegurada.

Para devolver a continuidade estética da obra será usada, na reintegração cromática, uma técnica diferenciada, apenas nas áreas preenchidas a aguarela, com a aplicação de um sob-tom. Esta técnica consiste na aplicação de várias velatura, que pretende alcançar uma cor aproximada da original, mas com uma tonalidade ligeiramente mais clara, devolvendo a leitura estética à escultura (Ribeiro, 2003, p. 75).

Para finalizar será aplicada uma camada de protecção com cera microcristalina, pois é um material quimicamente inerte e com uma estrutura granular de micro cristais. É uma substância muito transparente, brilhante, muito flexível e com um elevado poder adesivo (Kroustallis, 2008, p. 111).

No que diz respeito ao Cristo Crucificado, este é detentor de uma técnica de produção peculiar, levantando novas questões e desafios na sua intervenção. Neste sentido, a investigação da mesma tornou-se importante e decisiva para conseguir encontrar respostas para os procedimentos a executar.

Os tratamentos desta escultura também não chegaram ao fim, e seguindo a mesma lógica são seguidamente apresentados.

Na revisão estrutural, poderão ser aplicados os blocos de cortiça, consoante a cavidade assim o exija. Como consolidante, pode ser utilizado o Paraloid B₇₂[®] em Xileno a 12% sobre a tela, colocando-o na zona de ligação e verificando a adesão. Caso não resulte, aumenta-se a concentração.

Proponho esta resina sintética pela sua reversibilidade, estabilidade e resistência neste tipo de situações. No final de aplicadas as camadas de tela necessárias, podem-se colocar espigões de madeira, caso seja fundamental. No caso dos joelhos, estes seriam destacados pelas ligações.

Após se conseguir acesso ao interior, este deverá ser preenchido com um molde, que possa depois ser removido até se obter a forma original, só aí se poderá realizar a consolidação do suporte com Paraloid B₇₂[®], seguindo o critério anterior quanto à concentração.

De seguida deverá ser de novo restabelecida a ligação da mesma forma que foi exercida nos ombros.

As áreas que foram submetidas a uma revisão estrutural que se deverá preencher e polir de modo a garantir a continuidade do volume da peça.

A reintegração cromática deverá ser realizada apenas nas áreas preenchidas com a aplicação de velaturas num sob-tom a aguarela, de modo a que esteja diferenciado do original e se devolva a leitura estética da obra.

A camada de protecção poderá ser um verniz “*spray*” *mate*, pois as carnações brilhantes tornam-se pouco naturais e os brilhos podem quebrar a leitura.

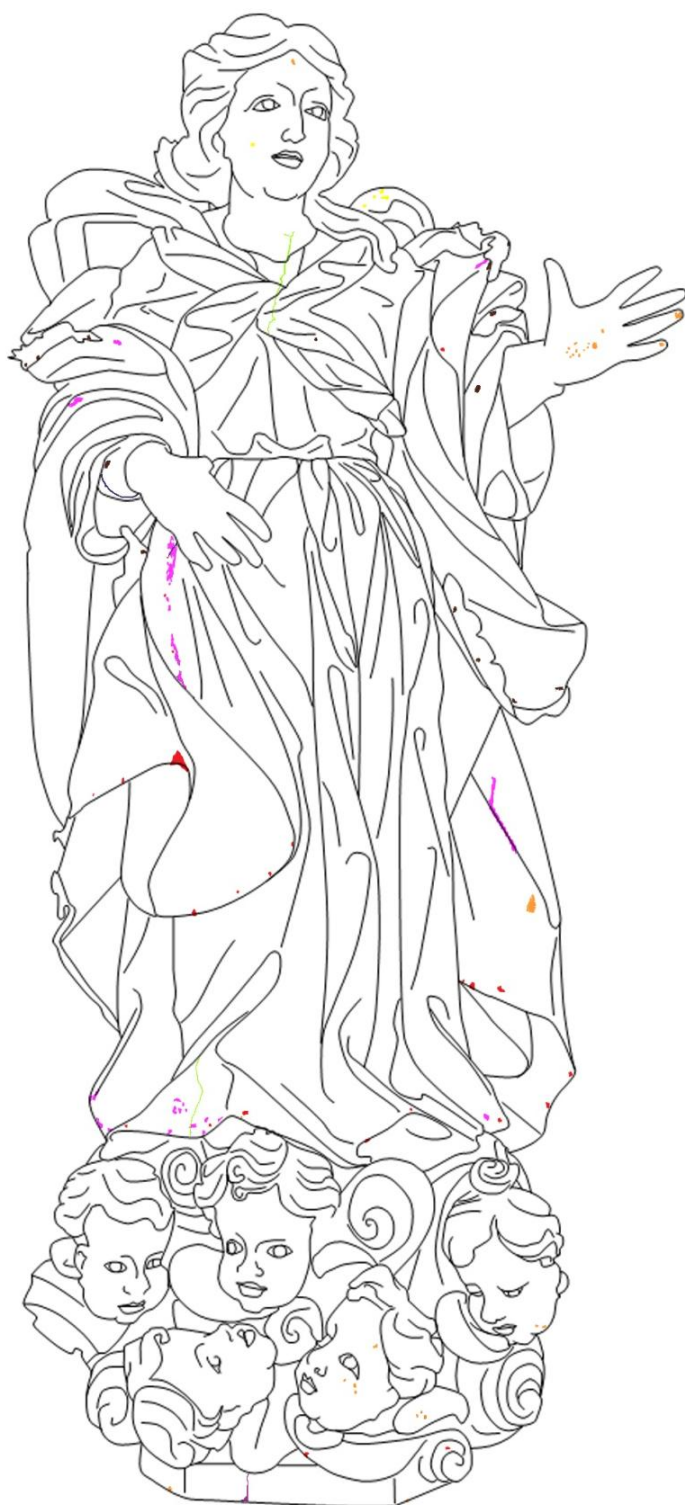
Para além do estudo desenvolvido nestas obras, é de salientar todo o ganho de experiencia durante o decorrer do estágio pelo contacto com as diferentes peças, percebendo todas as suas vicissitudes e problemáticas apresentadas.

7. Apêndice











7.1. Mapeamentos - Nossa Senhora da Assunção.

7.1.1. Danos e patologias.











Mapeamento 1: Danos e patologias – Frente.

Legenda:	
	Fissuras
	Ataques Xilófagos
	Lacunas Volumétricas
	Fendas
	Elementos metálicos oxidados
	Lacunas ao nível da superfície
	Lacre
	Estearina











Mapeamento 2: Danos e patologias – Lateral direita.

Legenda:	
	Fissuras
	Ataques Xilófagos
	Lacunas Volumétricas
	Fendas
	Elementos metálicos oxidados
	Lacunas ao nível da superfície
	Lacre
	Estearina











Mapeamento 3: Danos e patologias – Verso.

Legenda:	
	Fissuras
	Ataques Xilófagos
	Lacunas Volumétricas
	Fendas
	Elementos metálicos oxidados
	Lacunas ao nível da superfície
	Lacre
	Estearina











Mapeamento 4: Danos e patologias – Lateral esquerda.

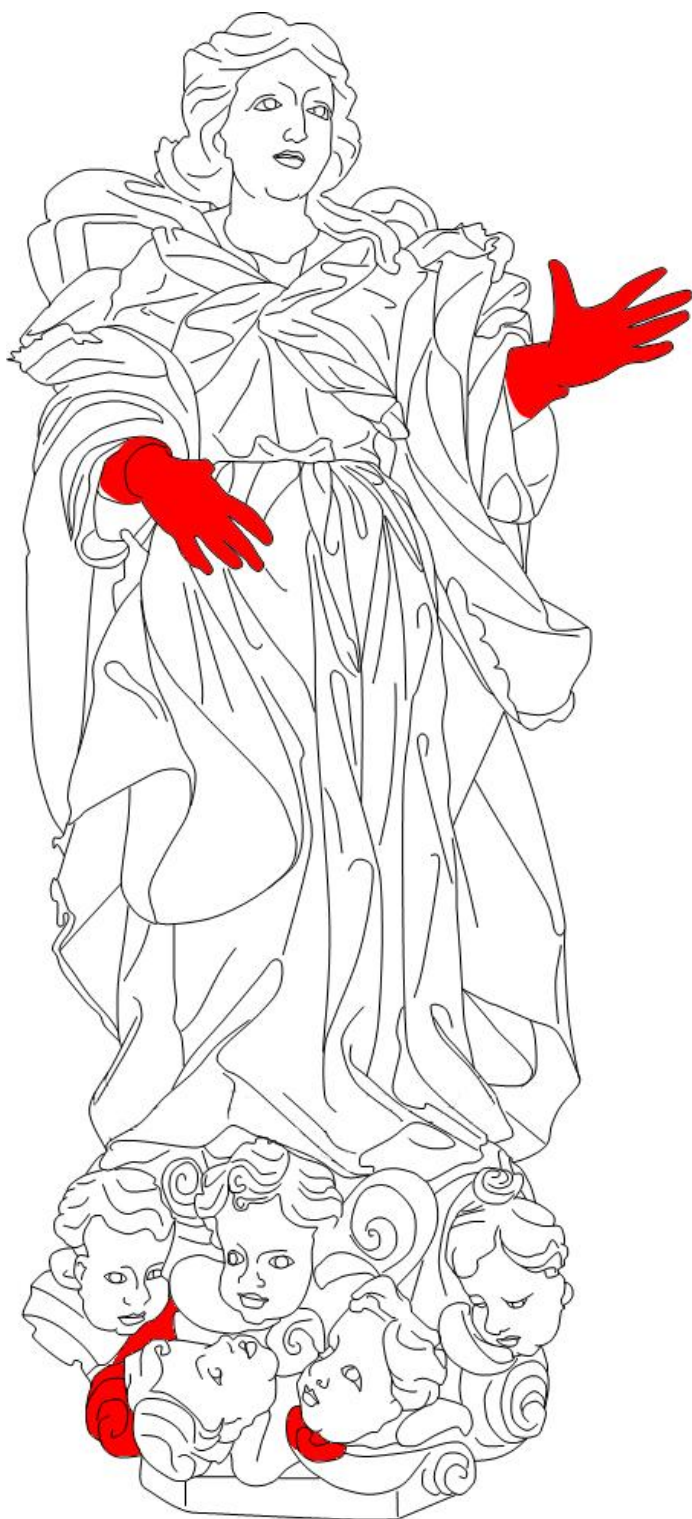
Legenda:	
	Fissuras
	Ataques Xilófagos
	Lacunas Volumétricas
	Fendas
	Elementos metálicos oxidados
	Lacunas ao nível da superfície
	Lacre
	Estearina



Mapeamento 5: Danos e patologias – Planta.

Legenda:	
	Fissuras
	Ataques Xilófagos
	Lacunas Volumétricas
	Fendas
	Elementos metálicos oxidados
	Lacunas ao nível da superfície
	Lacre
	Estearina

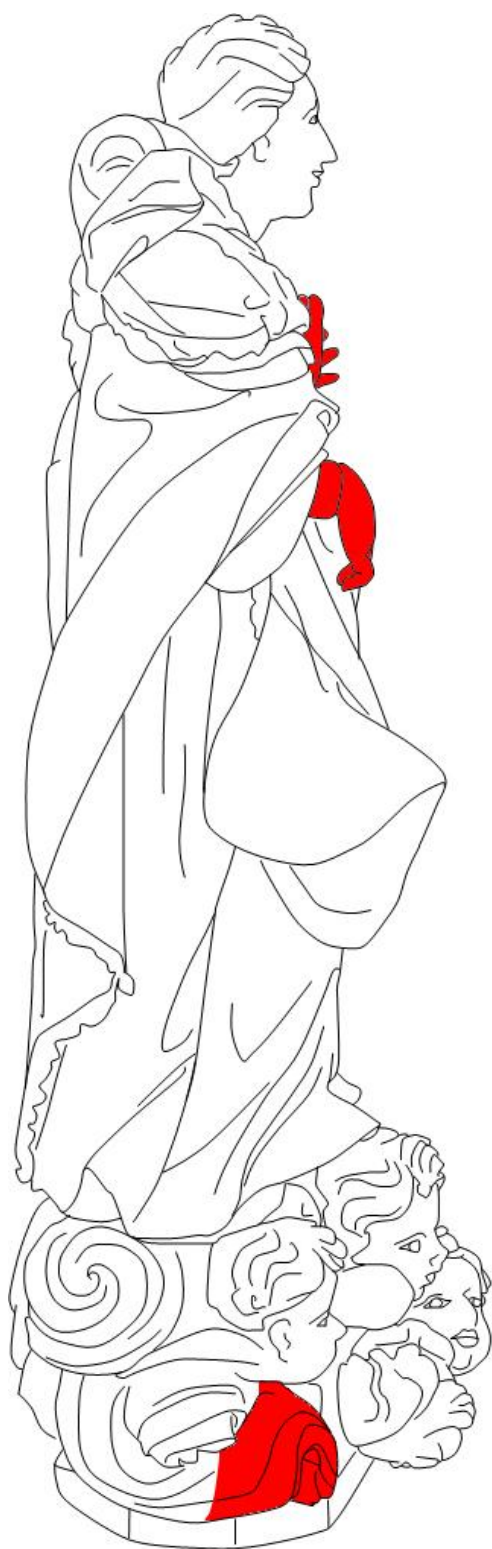
7.1.2. Técnicas de produção.



Mapeamento 6: Técnicas de produção – Frente.


Legenda:

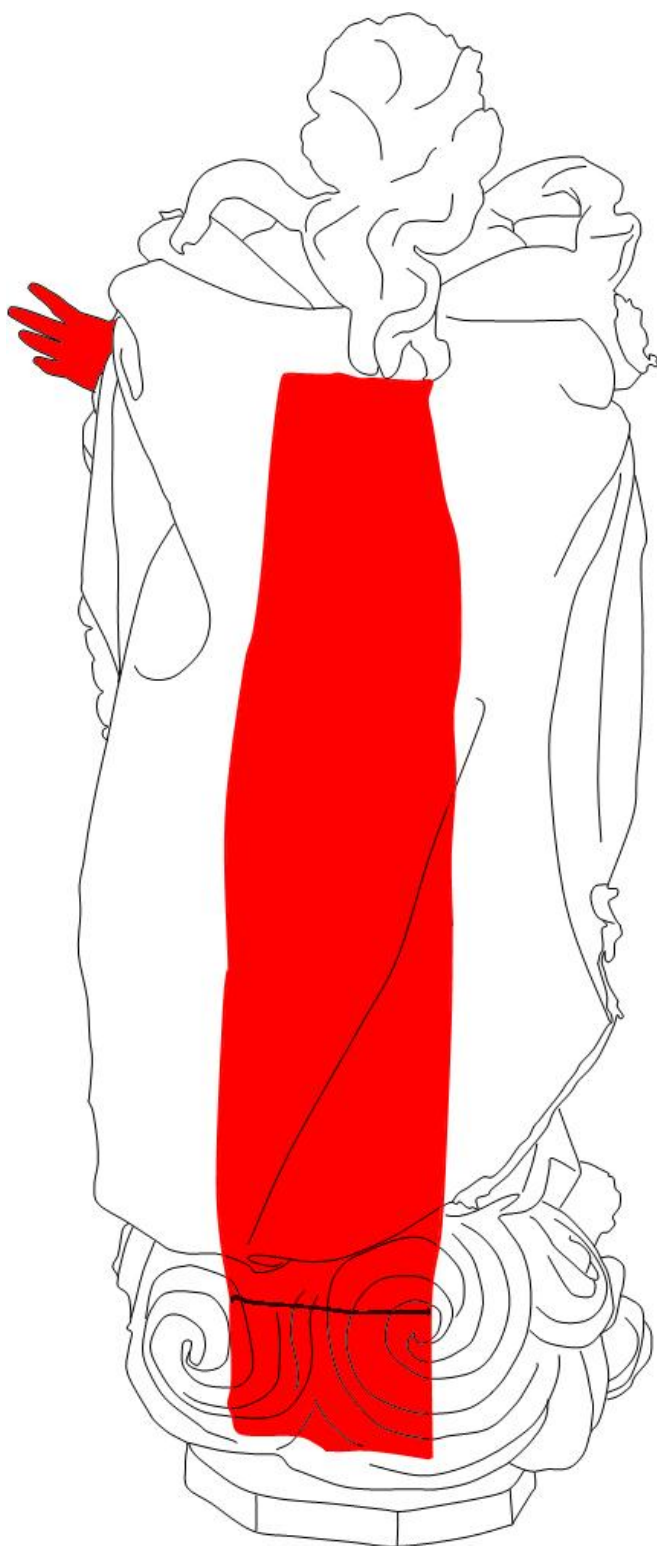
Blocos anexados




Mapeamento 7: Técnicas de produção – Lateral direita.

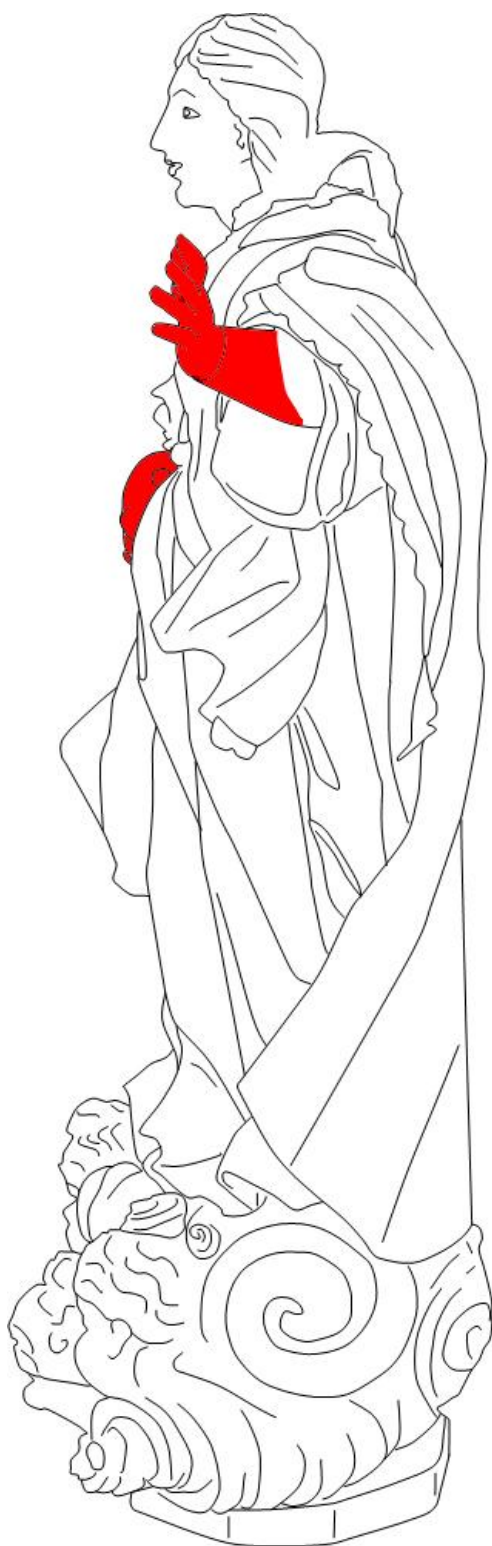
Legenda:

 Blocos anexados




Mapeamento 8: Técnicas de produção – Verso.

Legenda:	
	Blocos anexados

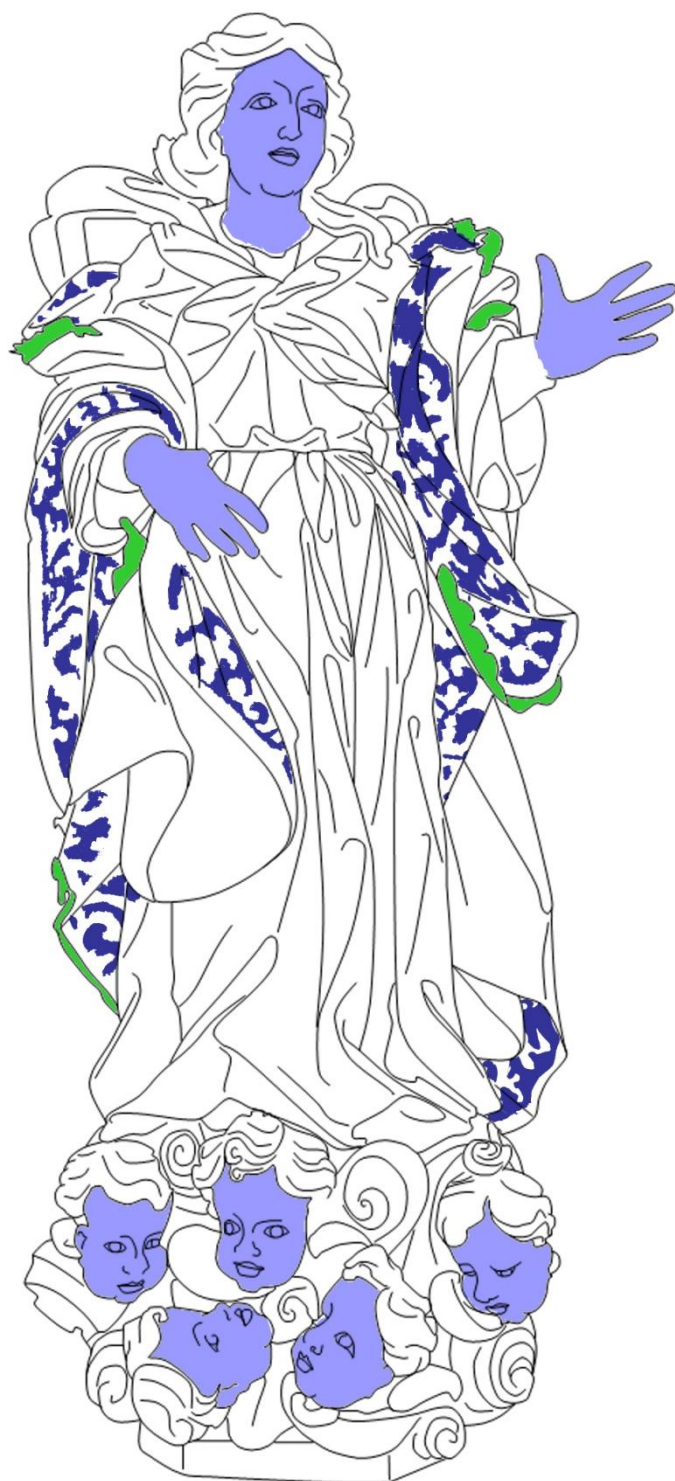


Mapeamento 9: Técnicas de produção – Lateral esquerda.




Legenda:

 Blocos anexados

7.1.3. Intervenções anteriores.






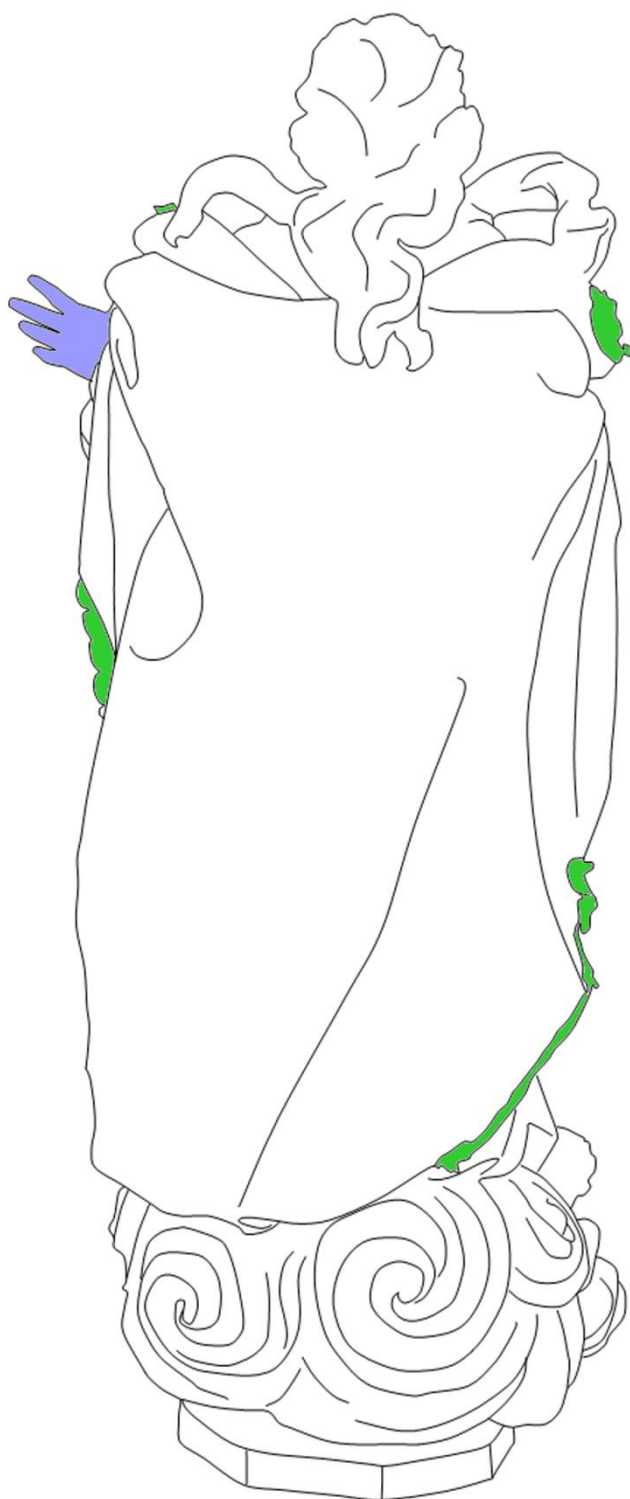
Mapeamento 10: Intervenções anteriores – Frente.

Legenda:	
	Repintes anilina
	Repolicromias
	Renda






Mapeamento 11: Intervenções anteriores – Lateral direita.

Legenda:	
	Repintes anilina
	Repolicromias
	Renda






Mapeamento 12: Intervenções anteriores – Verso.

Legenda:	
	Repintes anilina
	Repolicromias
	Renda






Mapeamento 13: Intervenções anteriores – Lateral esquerda.

Legenda:	
	Repintes anilina
	Repolicromias
	Renda

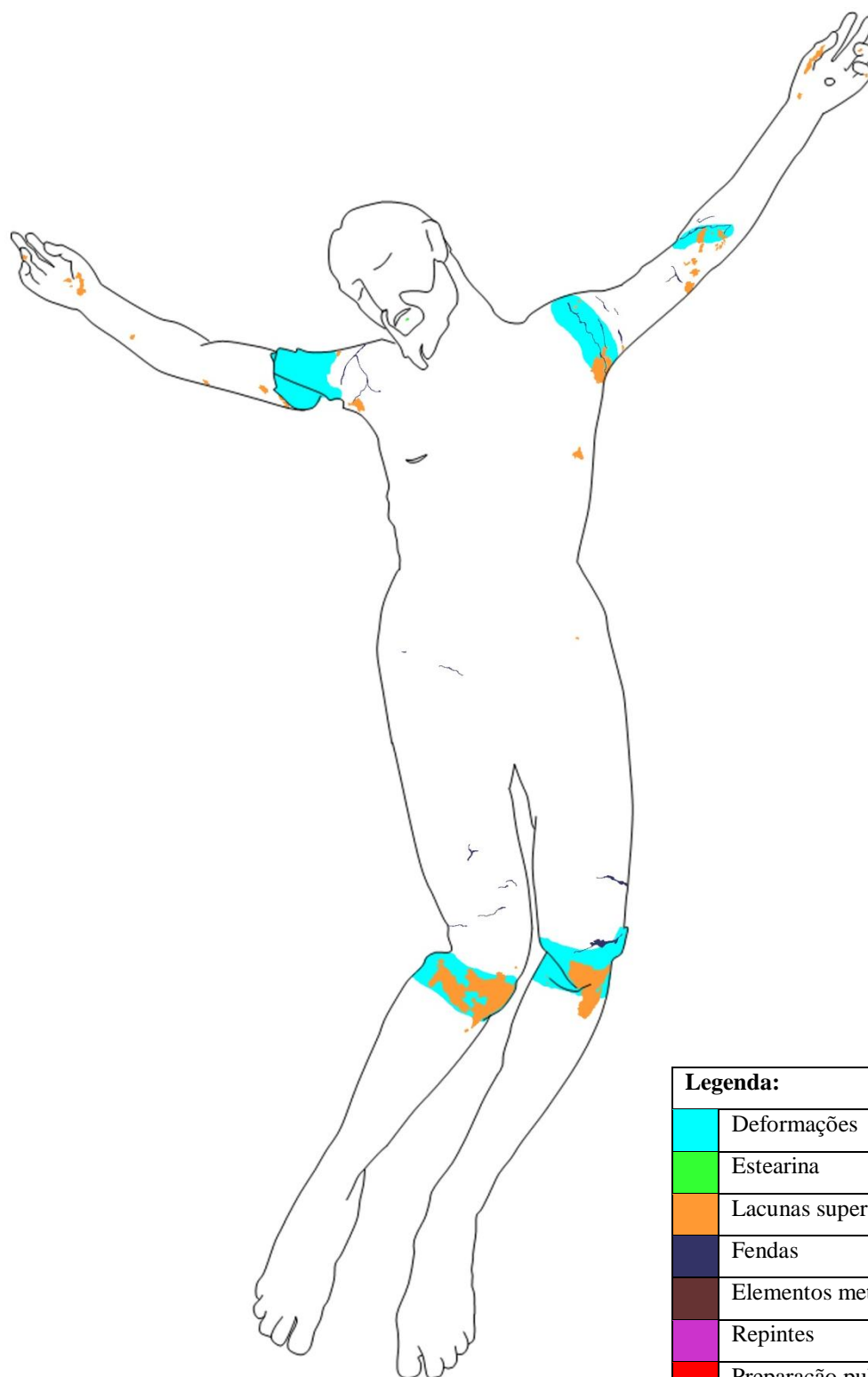


Mapeamento 14: Intervenções anteriores – Planta.

Legenda:	
	Repintes anilina
	Repolicromias
	Renda

7.2. Mapeamentos - Cristo Crucificado.

7.2.1. Danos e patologias.



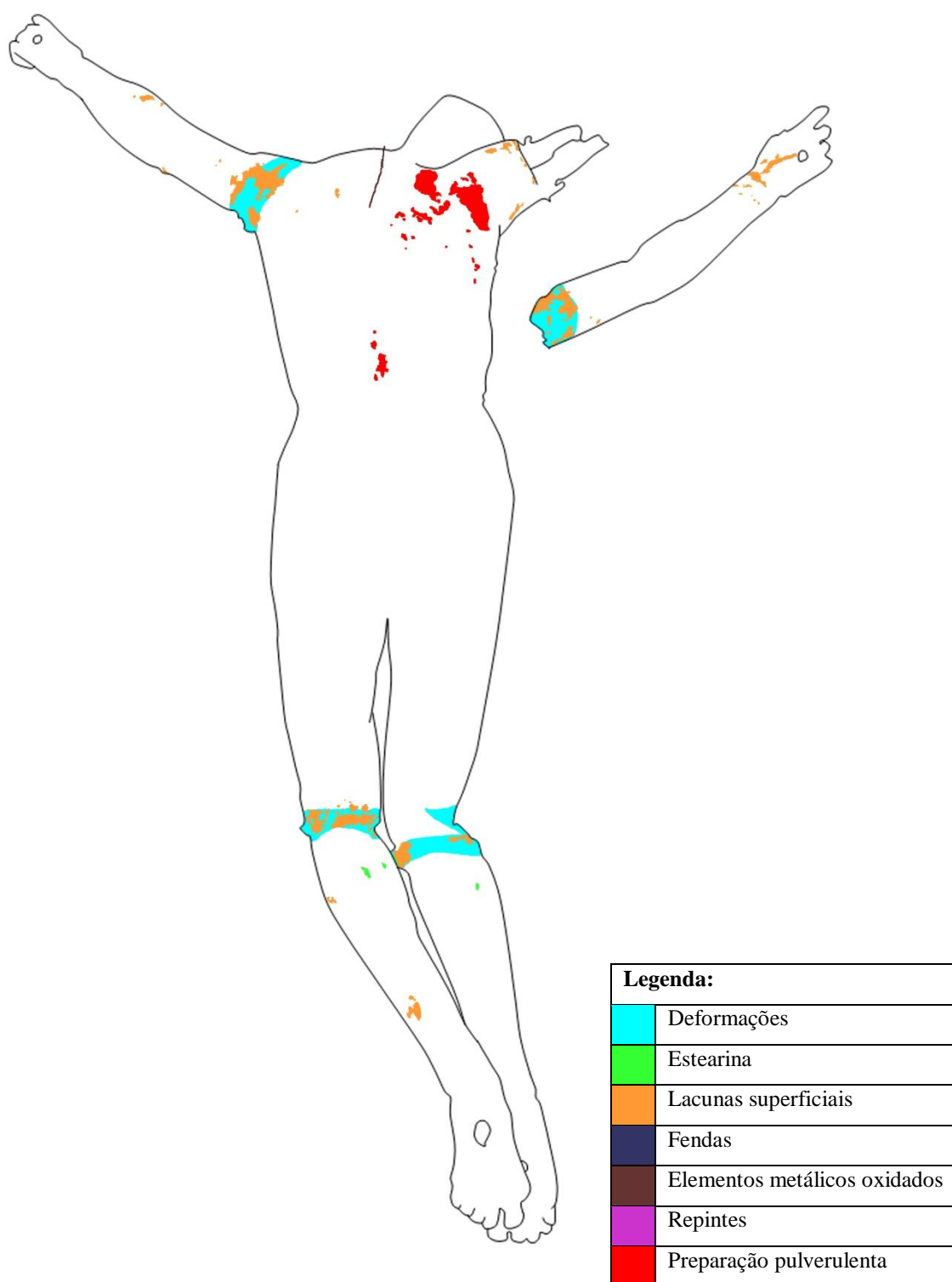
Mapeamento 15: Danos e patologias – Frente.

Legenda:	
	Deformações
	Estearina
	Lacunas superficiais
	Fendas
	Elementos metálicos oxidados
	Repintes
	Preparação pulverulenta

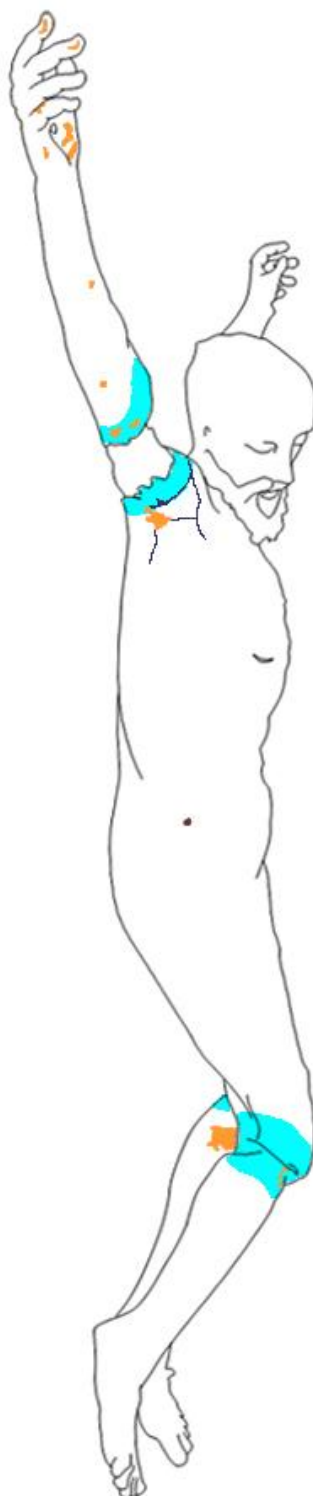


Legenda:	
	Deformações estruturais
	Estearina
	Lacunas superficiais
	Fendas
	Elementos metálicos oxidados
	Repintes
	Preparação pulverulenta

Mapeamento 16: Danos e patologias – Lateral esquerda.

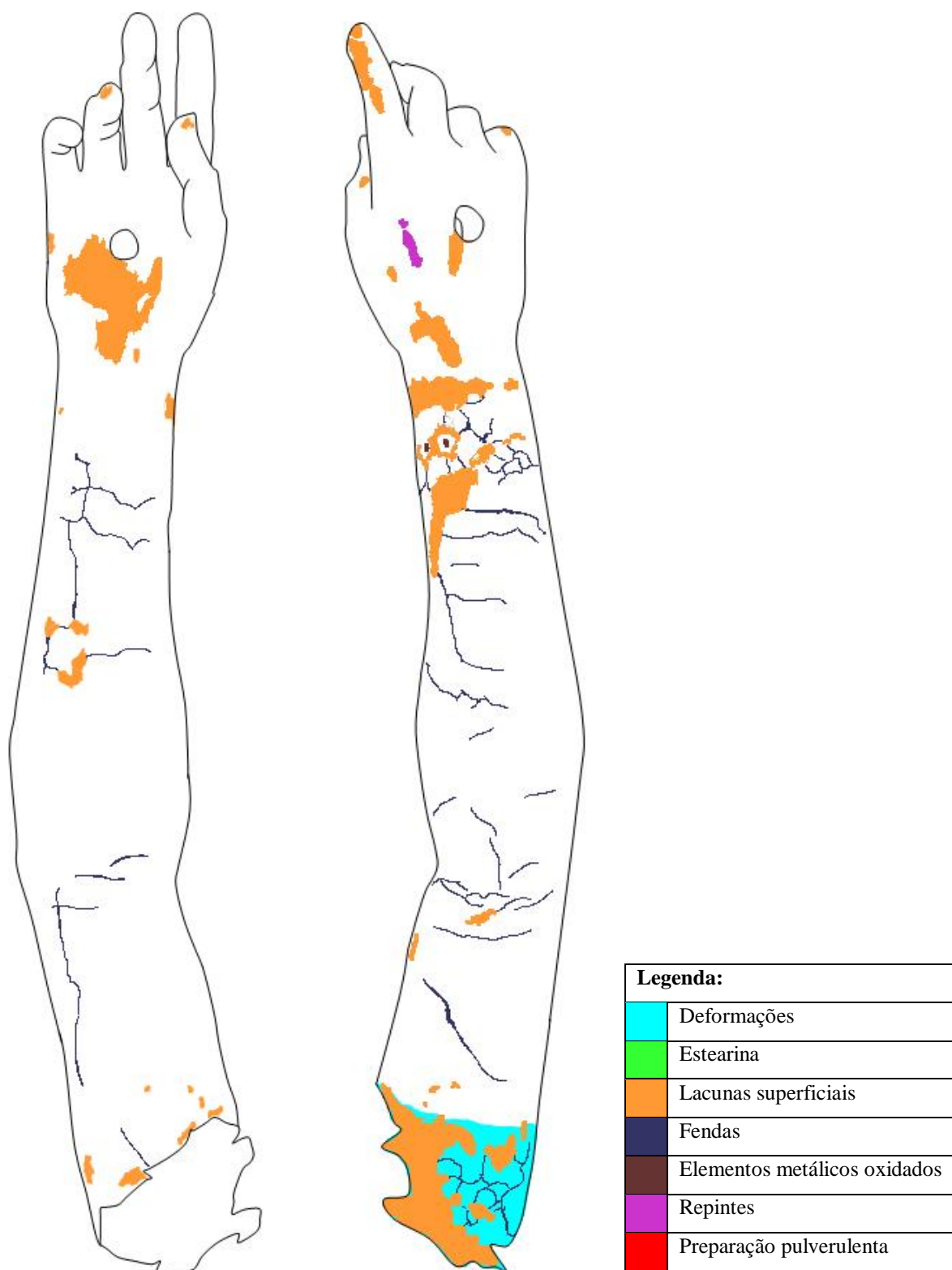


Mapeamento 17: Danos e patologias – Verso.

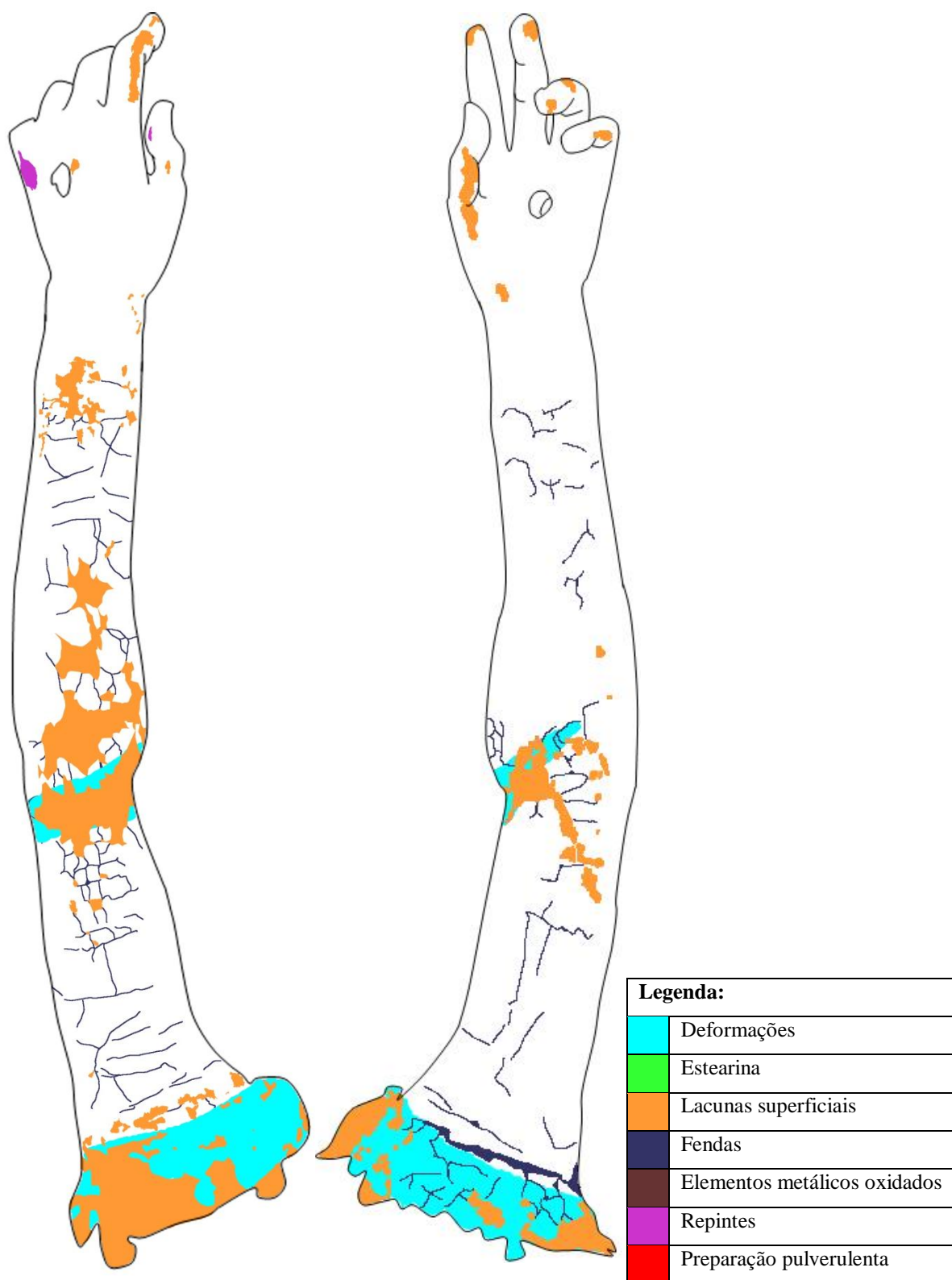


Legenda:	
	Deformações
	Estearina
	Lacunas superficiais
	Fendas
	Elementos metálicos oxidados
	Repintes
	Preparação pulverulenta

Mapeamento 18: Danos e patologias – Lateral direita.

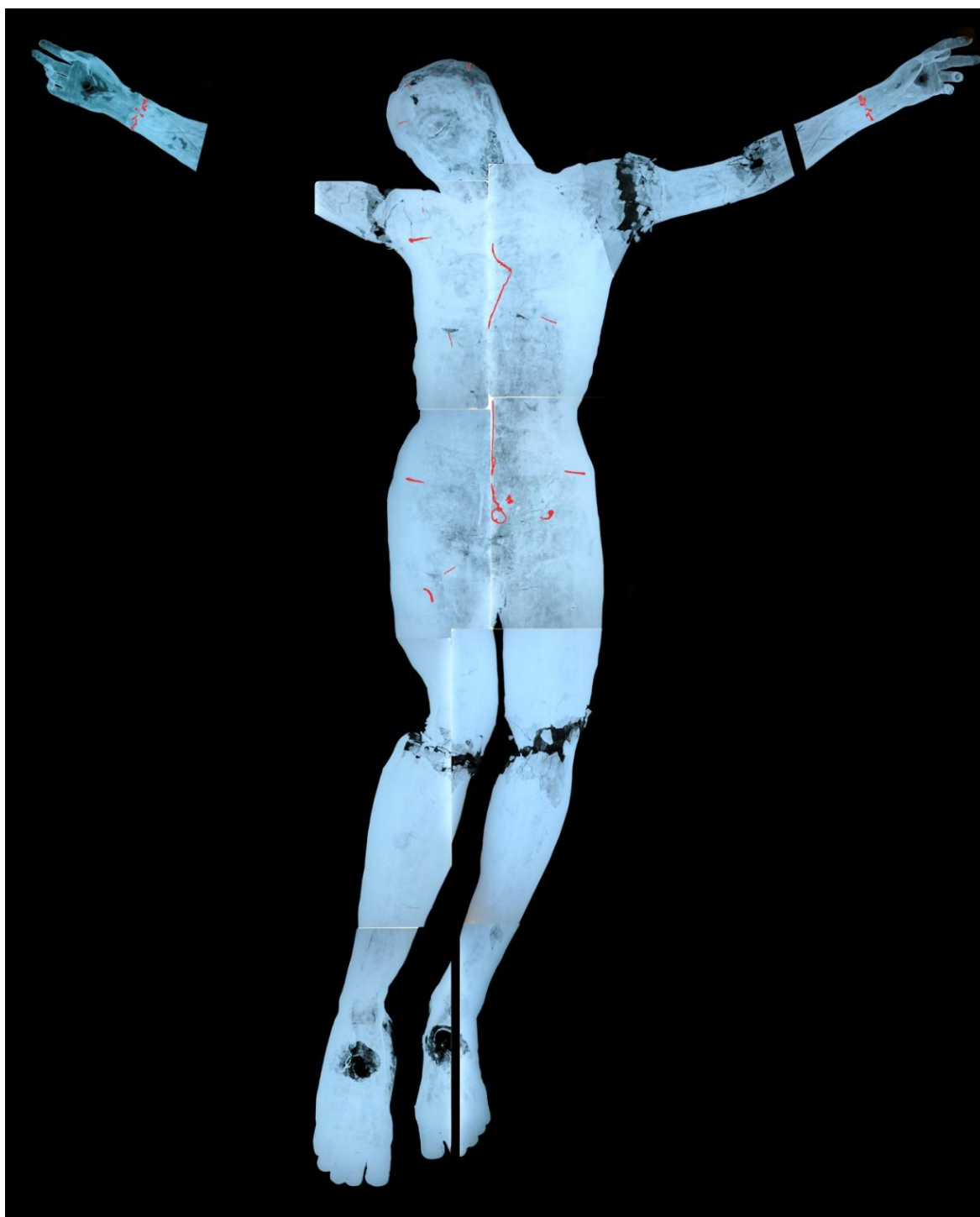



Mapeamento 19 e 20: Danos e patologias, braço direito – frente e verso respectivamente.



Mapeamento 20 e 21: Danos e patologias, braço esquerdo – verso e frente respectivamente.

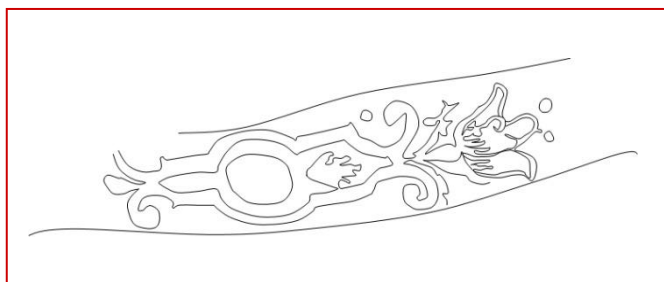
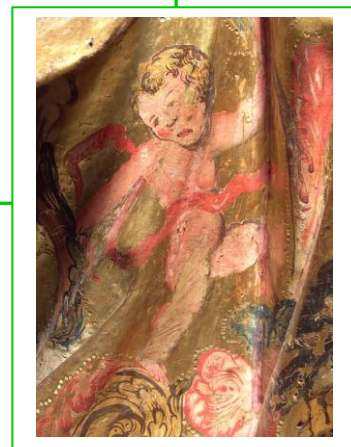
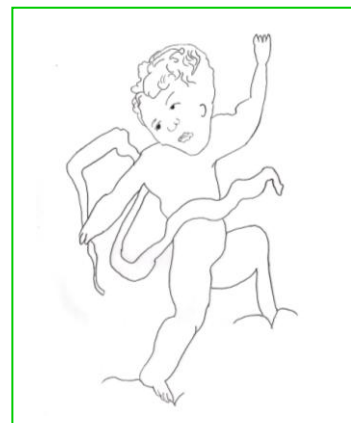
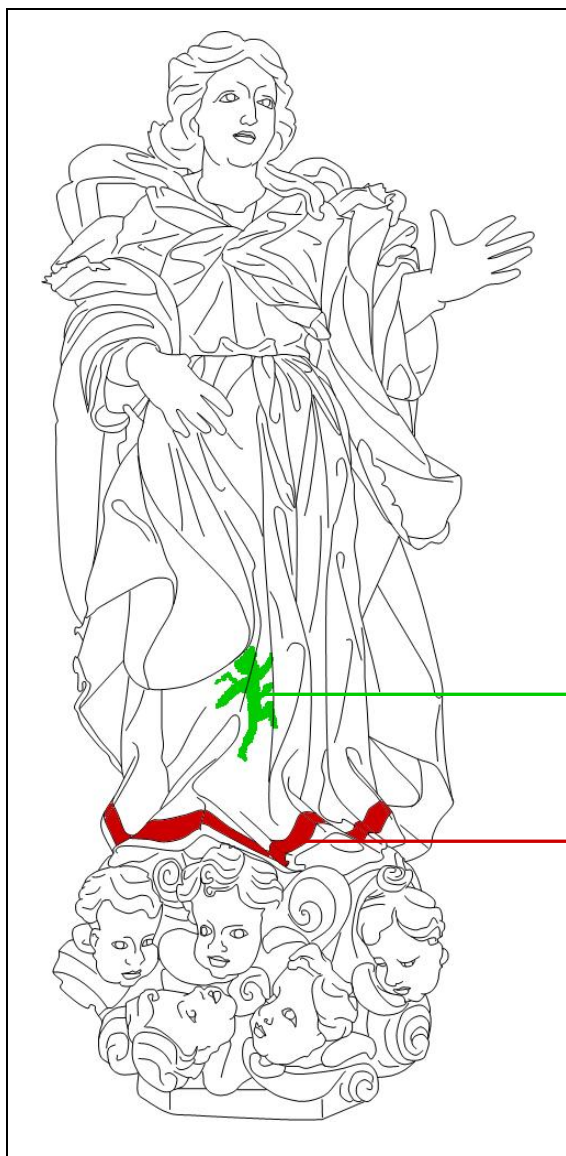
7.2.2. Mapeamento da radiografia.

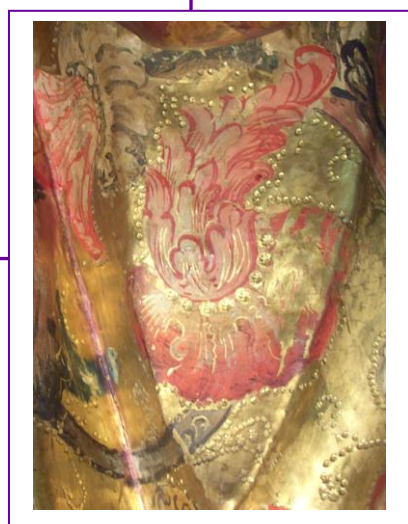
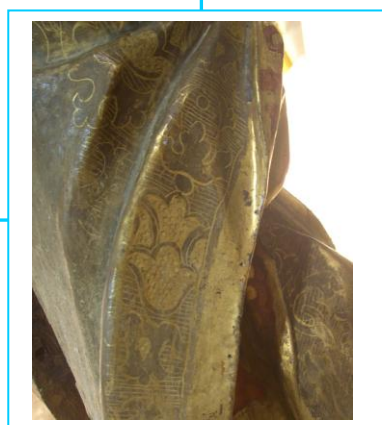
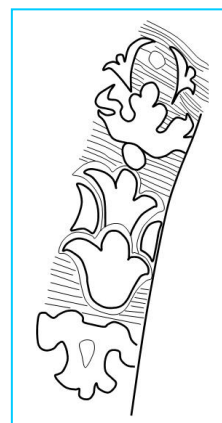
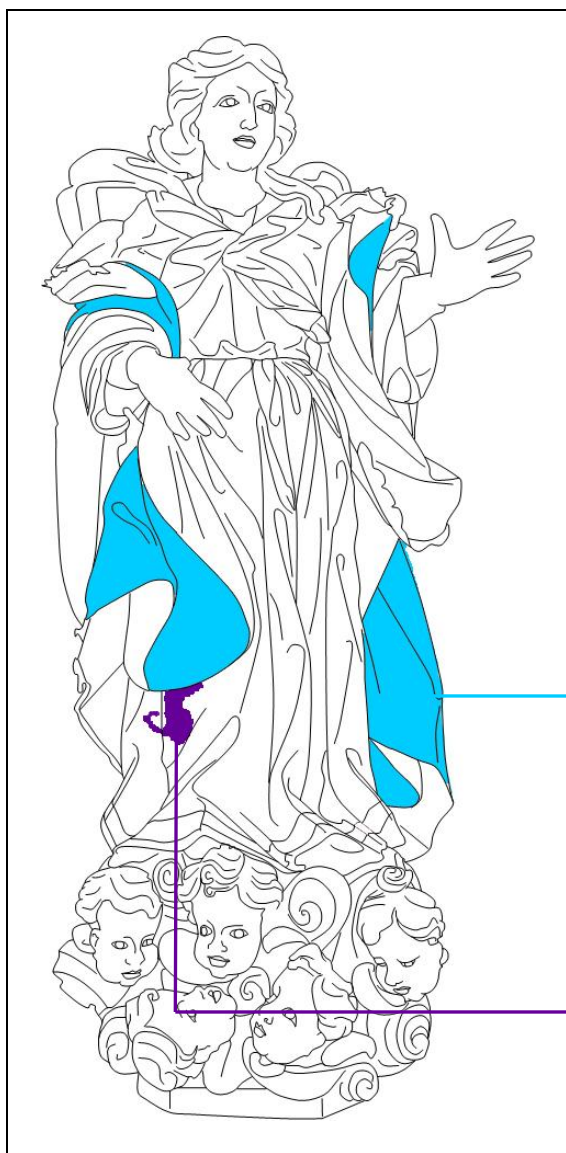


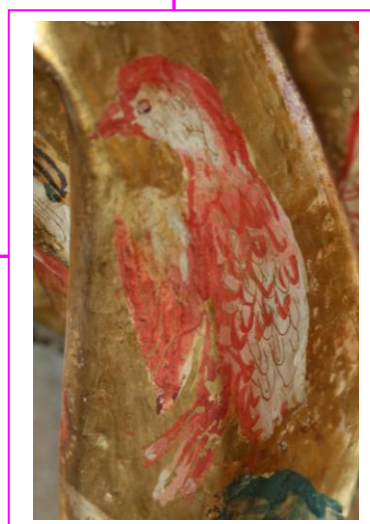
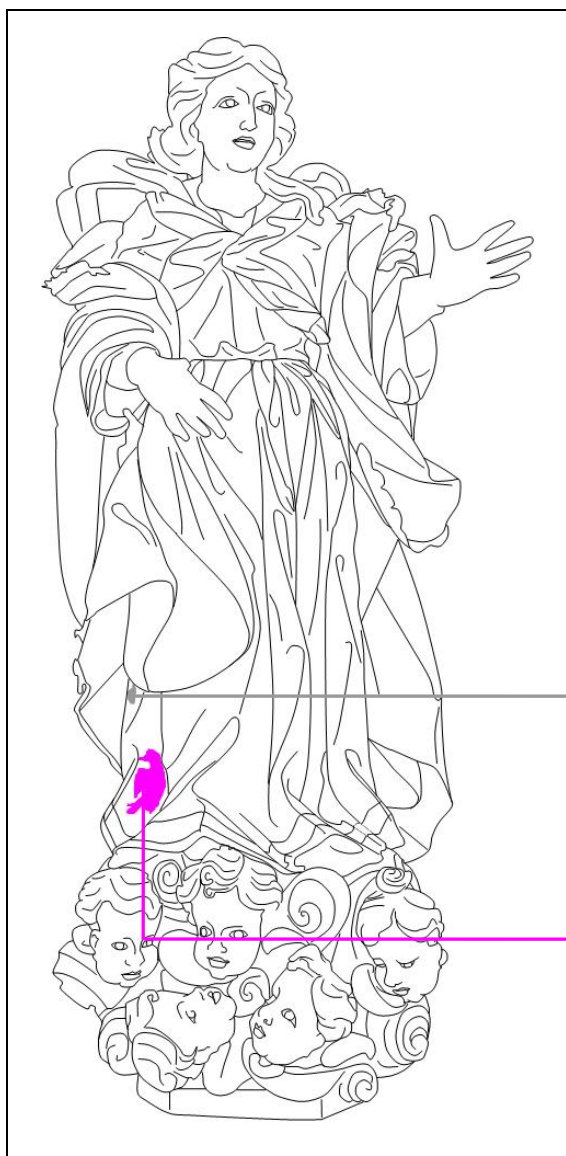
Legenda:	
	Elementos metálicos

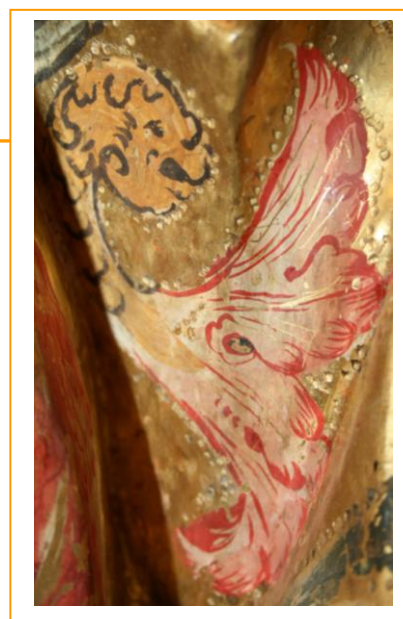
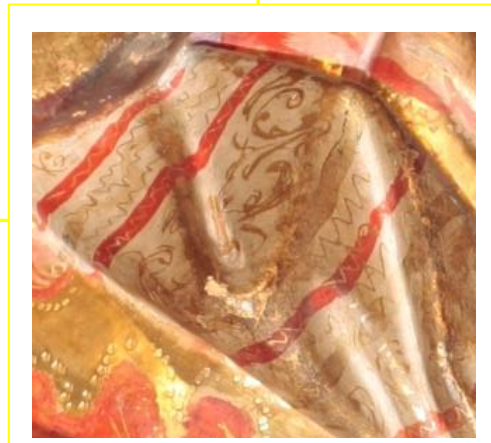
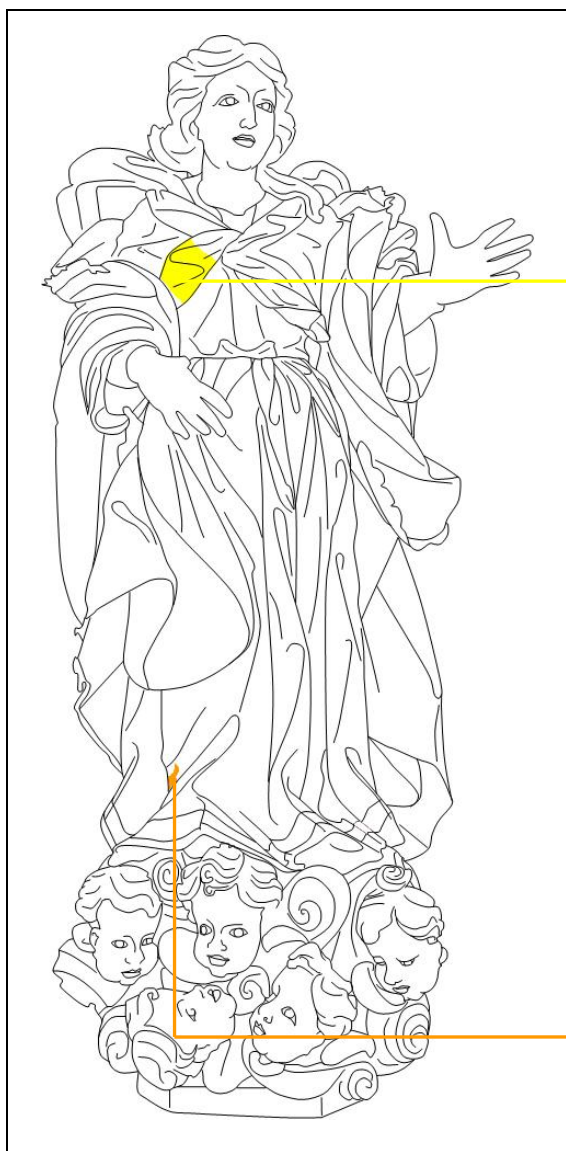
Mapeamento 22: Danos e patologias, braço esquerdo – verso e frente respectivamente.

7.3. Levantamento da decoração – Nossa Senhora da Assunção.







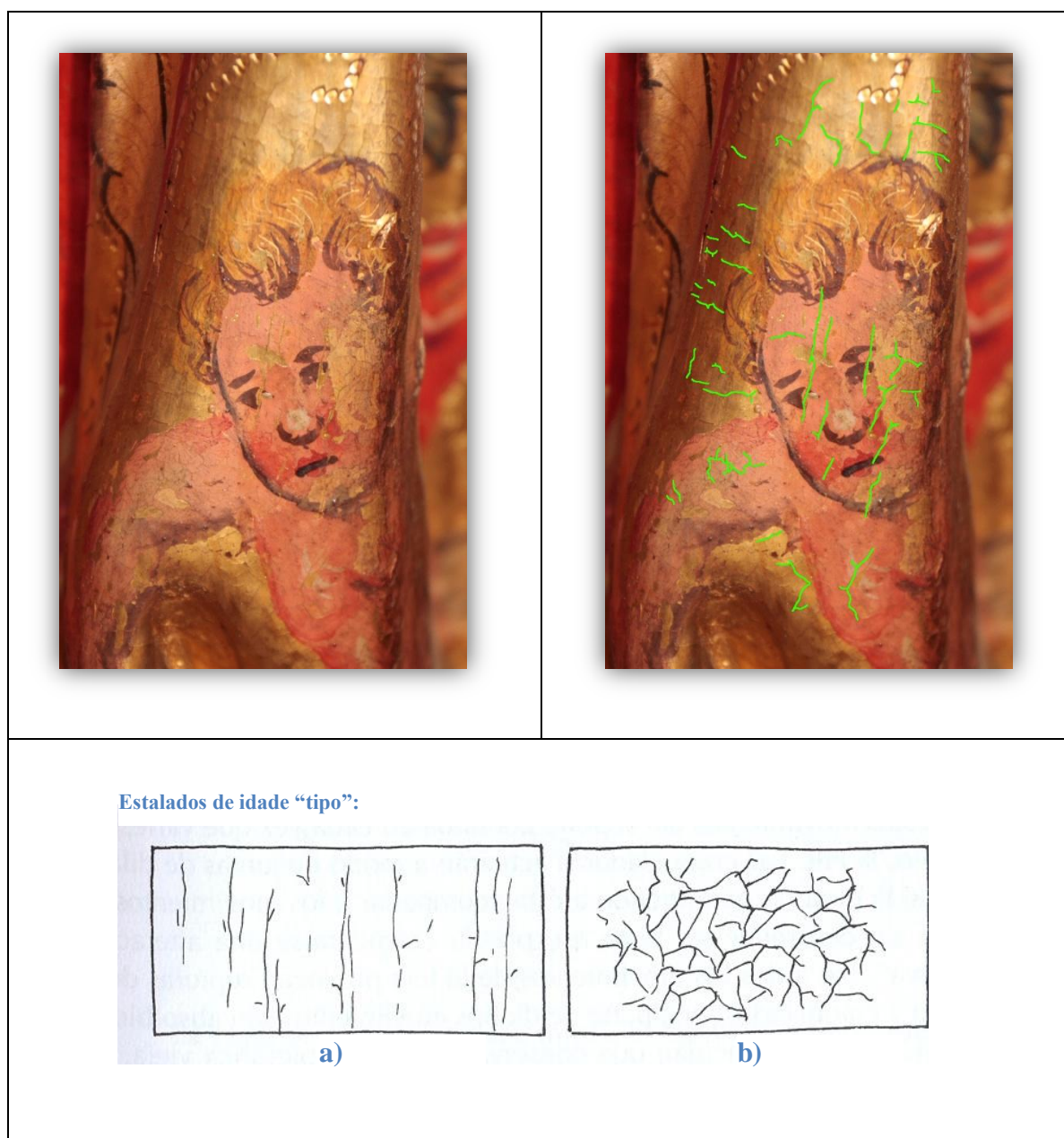


7.4. Comparações.

7.4.1. Estalados.

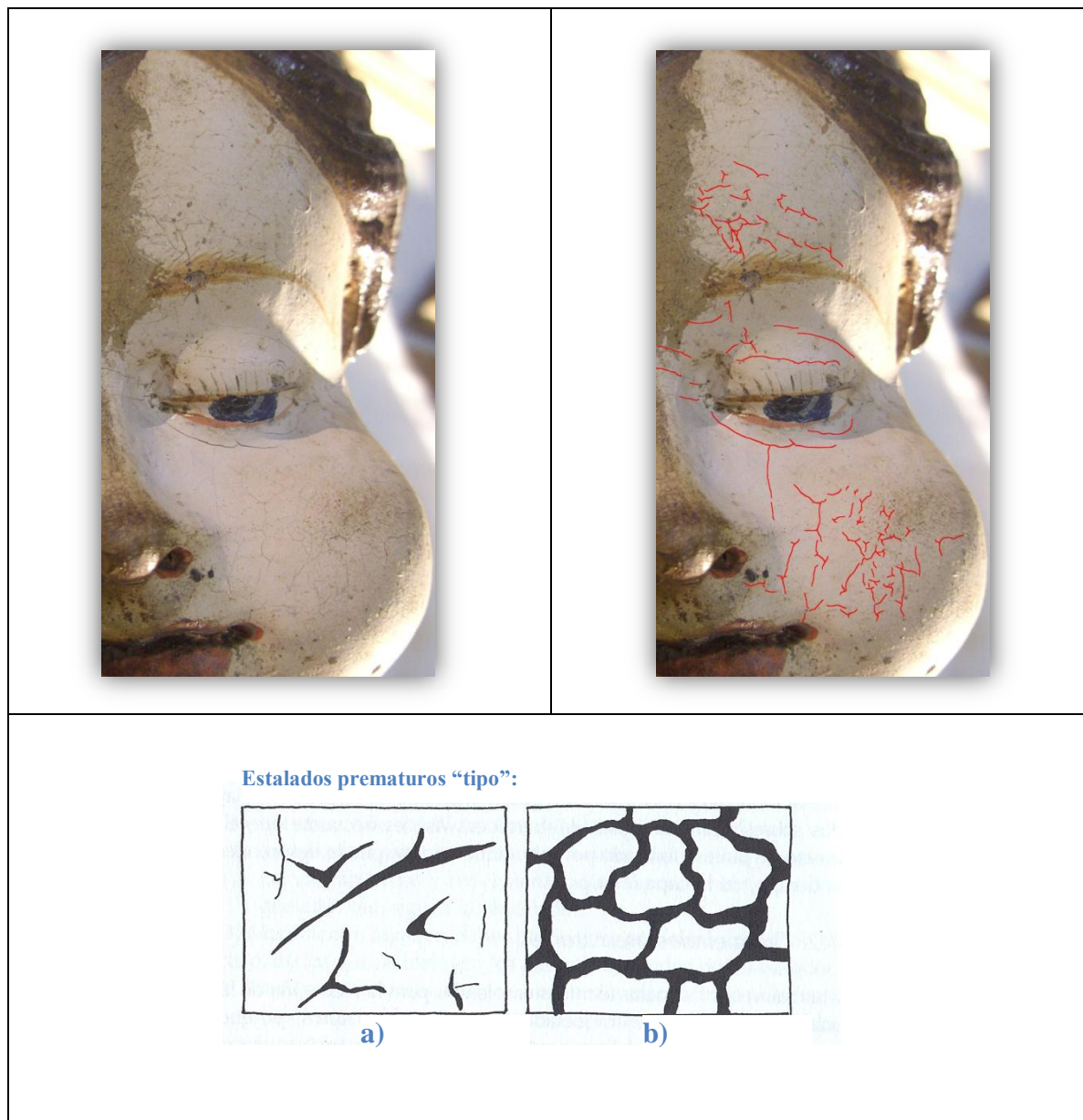
7.4.1.1. Nossa Senhora da Assunção.

Tabela 4. Rede de estalados de idade – Nossa Senhora da Assunção.



Comparação entre os estalados do estofado e dos estalados “tipo” de idade. Percebe-se que este tipo de estalados acompanha o sentido das fibras. Criando uma rede paralela com aberturas secundárias perpendiculares (Villarquide, 2005: p. 63).

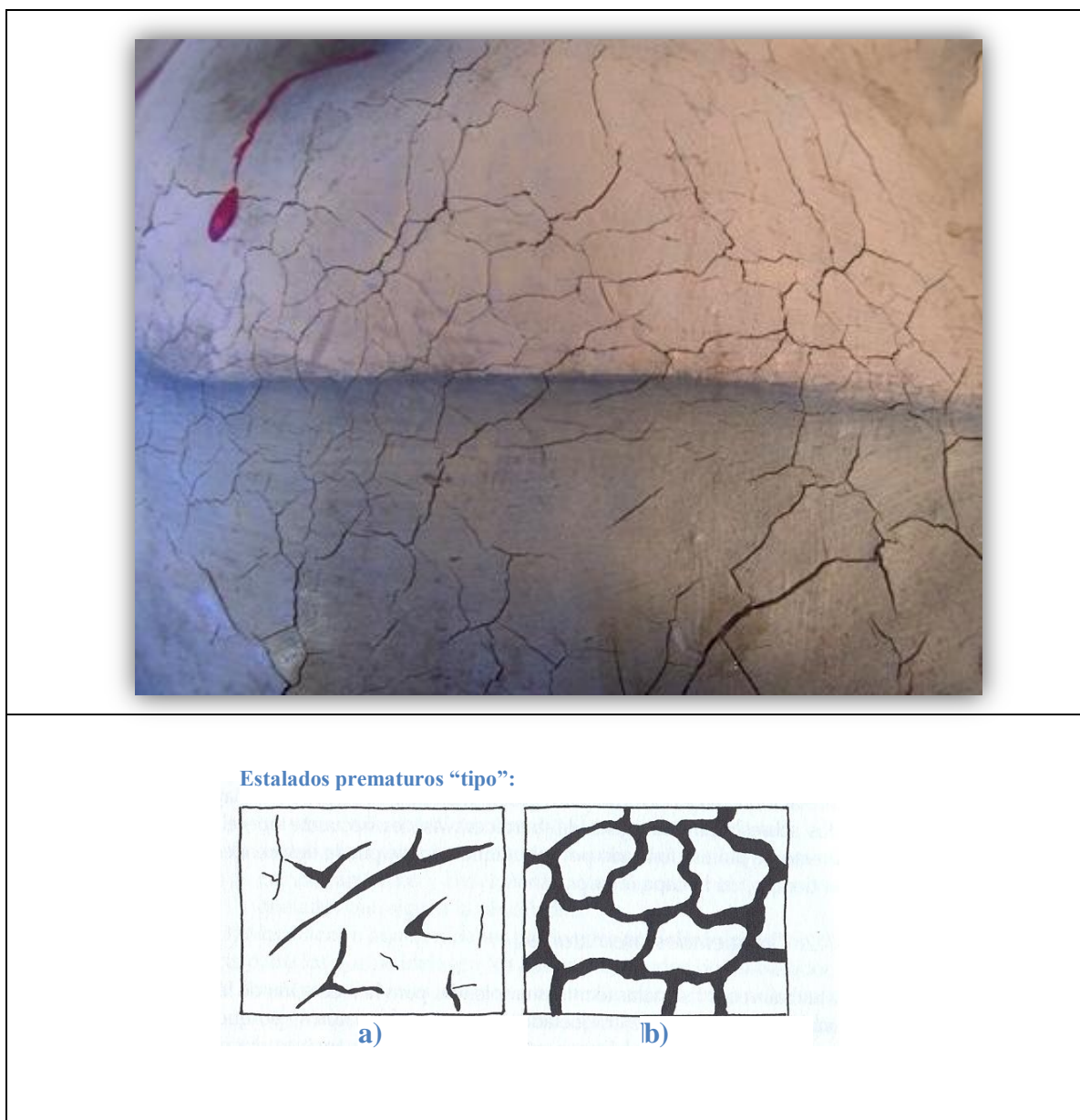
Tabela 5: Rede de estalados prematuros – Nossa Senhora da Assunção.



Neste caso, trata-se de uma rede mais irregular repartindo-se em “v”, correspondendo a estalos “tipo” prematuros (Villarquide, 2005: p. 68).

7.4.1.2. Cristo Crucificado.

Tabela 6: Rede de estalados prematuros – Cristo crucificado.



Observando a imagem apresentada na tabela é, claramente, visível a rede de estalados abrindo-se em forma de “v” de sentidos completamente aleatórios e de fendas com aberturas profundas (Villarquide, 2005: p. 68).

7.5. Testes de solventes.

Tabela 7: Teste de solventes com vista à limpeza da superfície – Nossa Senhora da Assunção.

Solventes	Remoção do Verniz (geral)	Carnações
Água Desionizada (puro)	*	*
<i>White Spirit</i> (puro)	*	*
Água Desionizada + Teepol (gotas)	*	*
<i>White Spirit</i> + Teepol (gotas)	*	*
Saliva	*	*
Isoctano + Isopropanol (1:1)		
Tolueno + Isopropanol (1:1)	**	
Tolueno + Isopropanol + Água Desionizada (65:35:15)	***	
Água Desionizada + Álcool (1:1)	*	*
Água Desionizada + Álcool + Acetona (1:1:1)	*	*
Água Desionizada + Amoníaco (4:1)	*	**
Água Desionizada + Amoníaco (3:1)	*	***
DMF + Tolueno (25:75)	*	
Metilpirrolidano		

Legenda:

Remoção:

*Não remove;

**Média;

***Boa;

****Muito Boa.

Tabela 8: Teste de solventes com vista à limpeza da superfície – Cristo Crucificado.

Solventes	Carnações	Cinzento (sendal / corpo)	Castanho (barba)	Vermelhos (sangue)
Água Desionizada (puro)	**	**	**	**
White Spirit (puro)	*	*	*	*
Água Desionizada + Teepol (gotas)	****	****	****	****
White Spirit + Teepol (gotas)				
Saliva				
Isotano +Isopropanol (1:1)				
Tolueno + Isopropanol (1:1)				
Tolueno + Isopronanol + Água Desionizada (65:35:15)				
Água Desionizada + Álcool (1:1)				
Água Desionizada + Álcool + Acetona (1:1:1)				
Água Desionizada +Amoníaco (4:1)				
Água Desionizada +Amoníaco (3:1)				
DMF + Tolueno (25:75)				
Metilpirrolidan				

Legenda:

Remoção:

*Não remove;

**Média;

***Boa;

****Muito Boa.

7.6. Exames e análises.

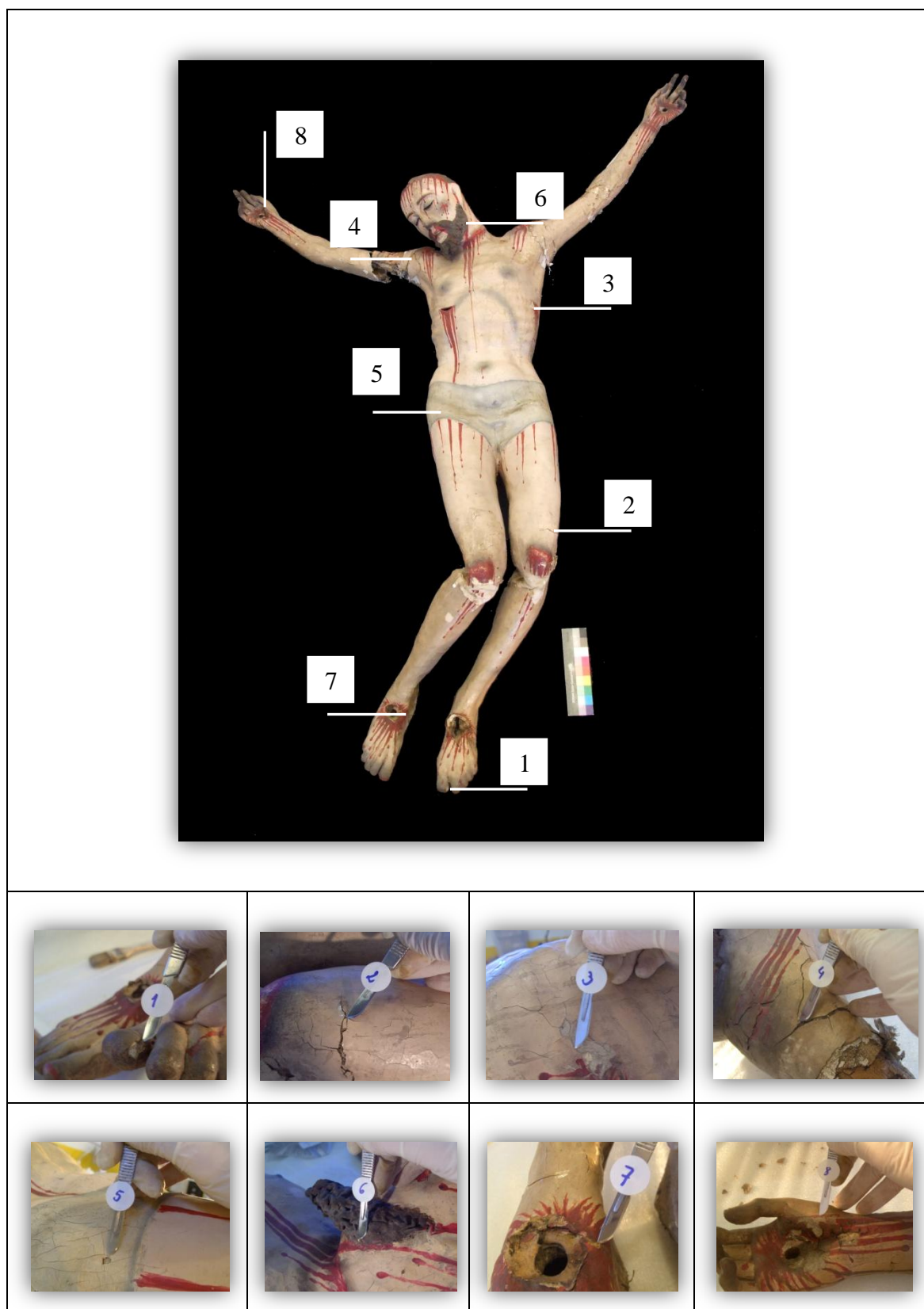
7.6.1. Análises estratigráficas.

7.6.1.1. Local de recolha das amostras.

Tabela 9: Local de recolha das amostras – Nossa Senhora da Assunção.

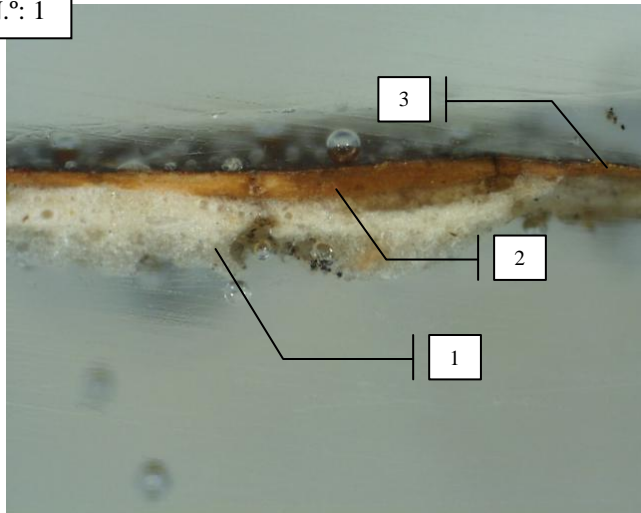




Tabela 10: Local de recolha das amostras – Cristo Crucificado.



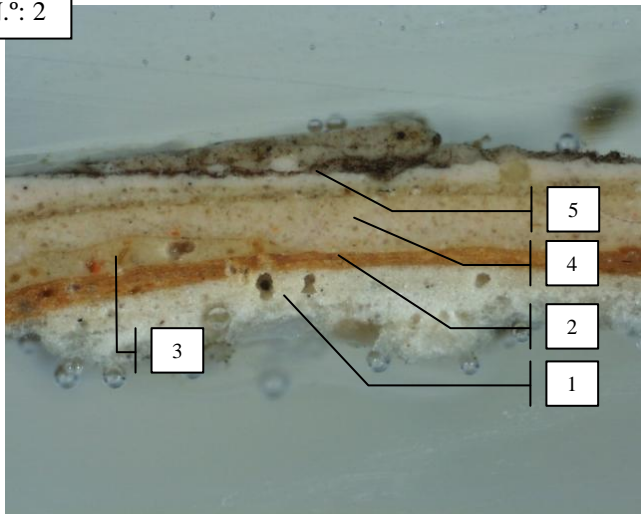


7.6.1.2. Identificação das camadas estratigráficas.

Tabela 11: Análise das camadas estratigráficas – Nossa Senhora da Assunção.

Amostras	Superfícies
<div>N.º: 1</div> 	 

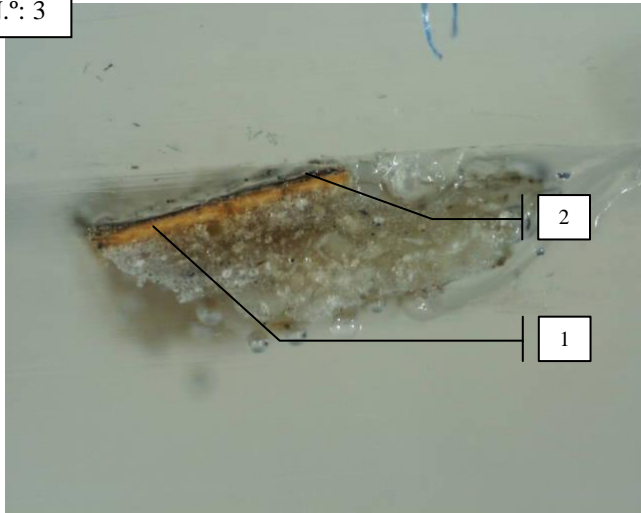


Legenda:

1- Camada preparatória; 2 - Argila da Arménia; 3 – Ouro.

Amostras	Superfícies
<div>N.º: 2</div> 	 

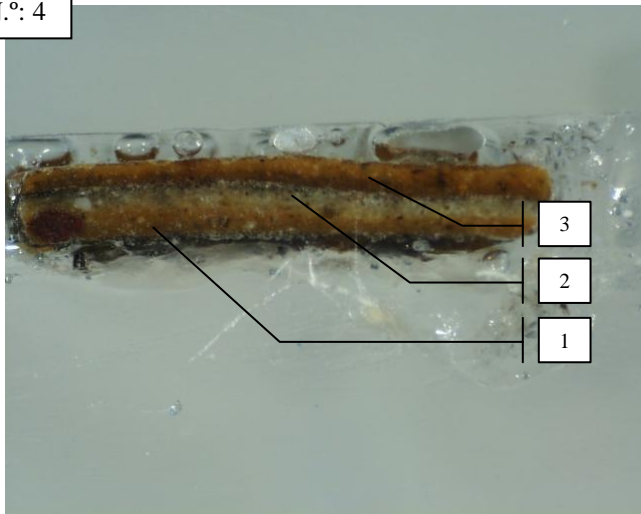


Legenda:

1- Camada preparatória; 2 - Argila da Arménia; 3 – Policromia (?); 4 – Policromia original; 5- Repolicromia.

Amostras		Superfícies
N.º: 3		
		

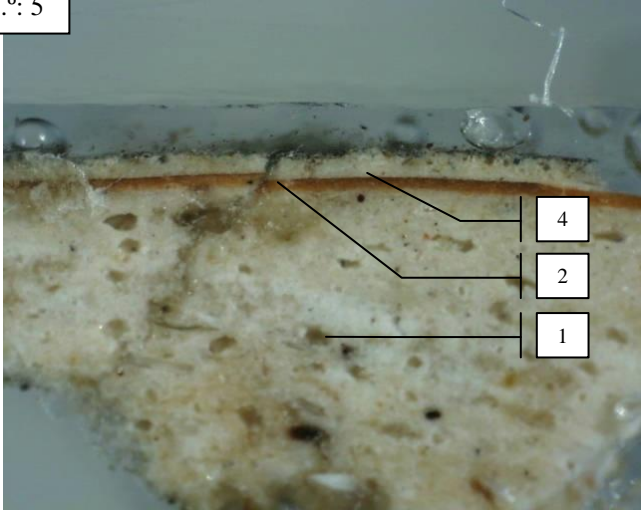

Legenda:

1 - Argila da Arménia; 2 – Ouro.

Amostras		Superfícies
N.º: 4		
		

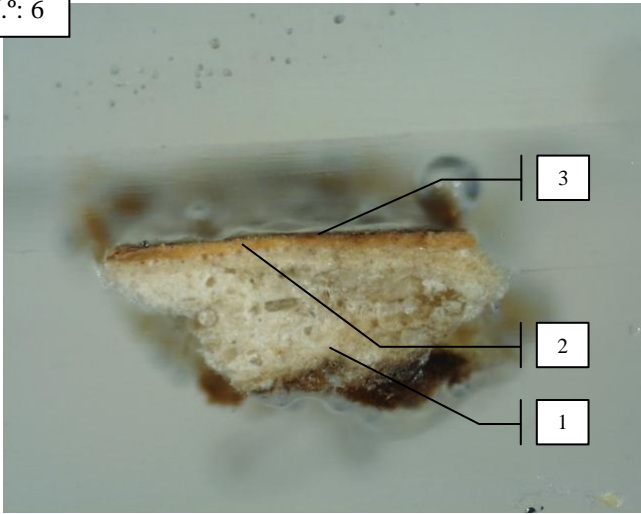
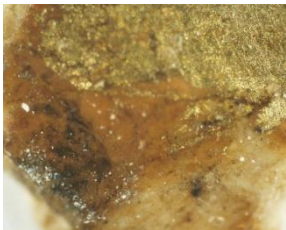

Legenda:

1 – Policromia; 2 – Repolicromia; 3- Repolicromia / Verniz (?).

Amostras	Superfícies
<div data-bbox="212 394 323 450">N.º: 5</div> 	

Legenda:

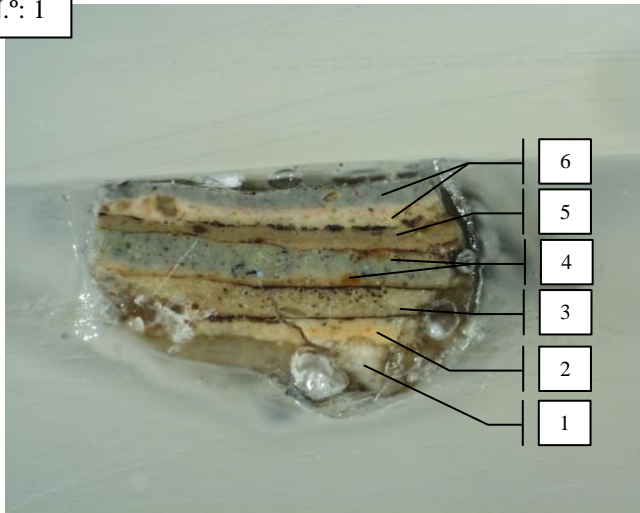


1 – Camada preparatória; 2 – Argila da Arménia; (3 – ouro); 4- Policromia.

Amostras	Superfícies
<div data-bbox="212 1137 323 1193">N.º: 6</div> 	 

Legenda:

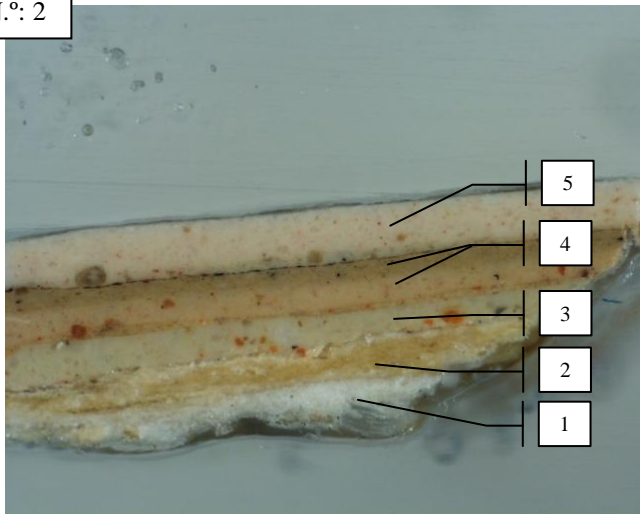


1 – Camada preparatória; 2 – Argila da Arménia; 3- Policromia.

Tabela 12: Análise das camadas estratigráficas – Cristo Crucificado.

Amostras		Superfícies
N.º: 1		
		

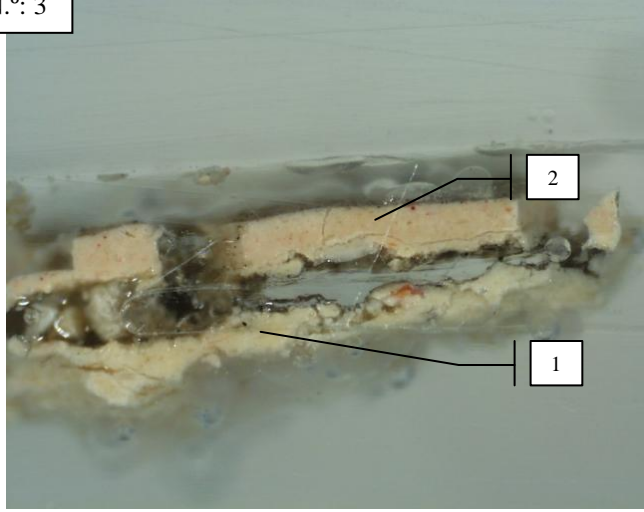


Legenda:

1 – Camada Preparatória; 2 – Policromia original; 3 – Repolicromia; 4 – Repolicromia (duas camadas: bege e cinzento); 5 – Repolicromia; 6 – Repolicromia (duas camadas: bege e cinzento).

Amostras		Superfícies
N.º: 2		
		

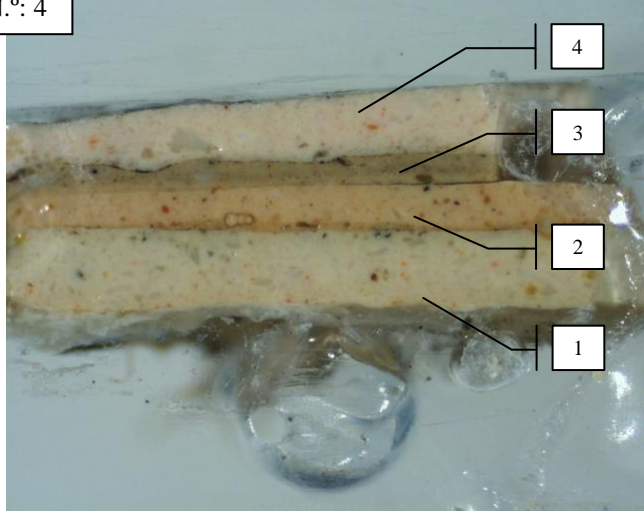

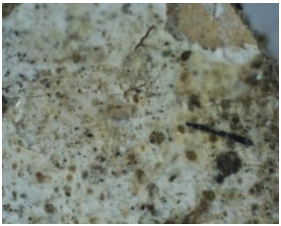
Legenda:

1 – Camada Preparatória; 2 – Policromia original; 3 – Repolicromia; 4 – Repolicromia (duas camadas: bege, a superior ligeiramente mais escura); 5 – Repolicromia.

Amostras	Superfícies
<div data-bbox="212 398 323 454">N.º: 3</div> 	 

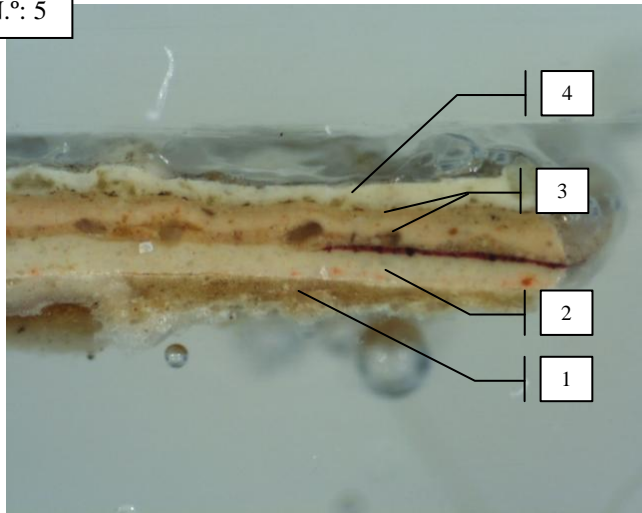


Legenda:

1 – Repolicromia ou policromia original; 2 – Repolicromia.

Amostras	Superfícies
<div data-bbox="212 1187 323 1243">N.º: 4</div> 	 

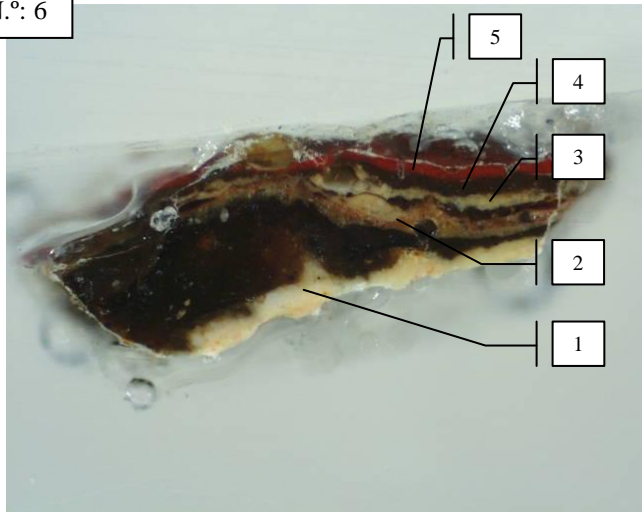
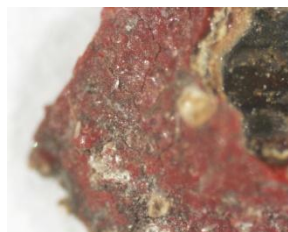

Legenda:

1 – Policromia original ou repolicromia (?); 2 – Repolicromia; 3 – Repolicromia; 4 – Repolicromia.

Amostras	Superfícies
<div>N.º: 5</div> 	 

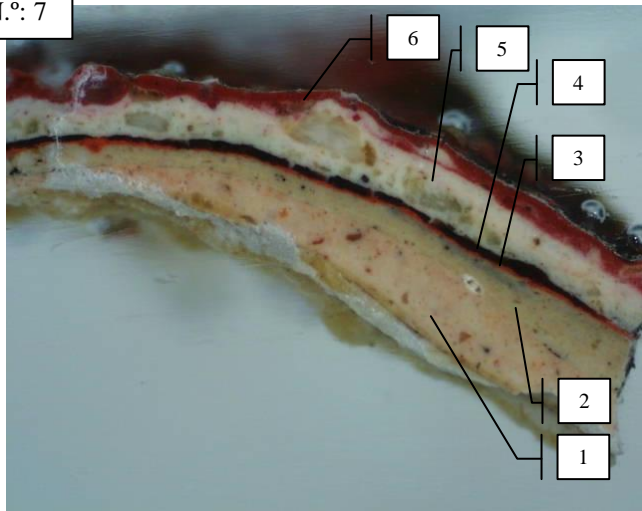


Legenda:

1 – Camada preparatória; 2 – Repolicromia; 3 – Repolicromia (duas camadas bege com a superior ligeiramente mais escura); 4 – Repolicromia.

Amostras	Superfícies
<div>N.º: 6</div> 	 

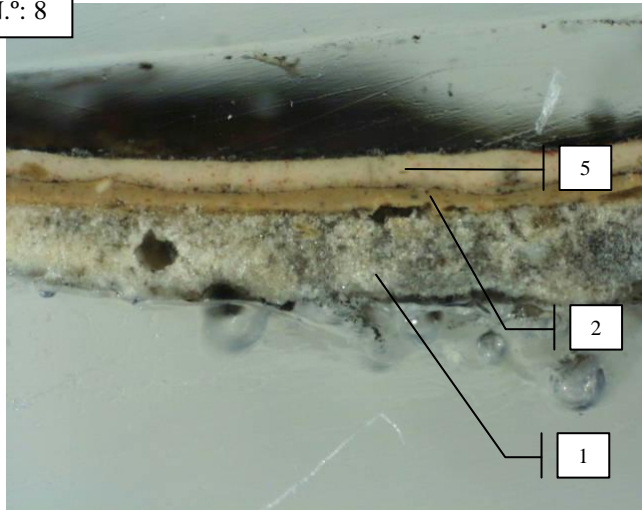
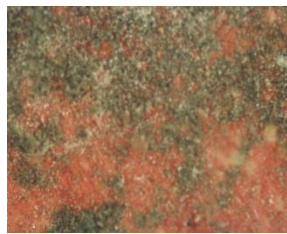

Legenda:

1 – Camada preparatória; 2 – Policromia original (?); 3 – Repolicromia; 4 – Sujidade; 5 – repolicromia vermelha.

Amostras	Superfícies
<div>N.º: 7</div> 	 

Legenda:

1 – Policromia original (?); 2 – Repolicromia; 3 – Repolicromia vermelha; 4 – Sujidade; 5 – repolicromia; 6- repolicromia vermelha.

Amostras	Superfícies
<div>N.º: 8</div> 	 

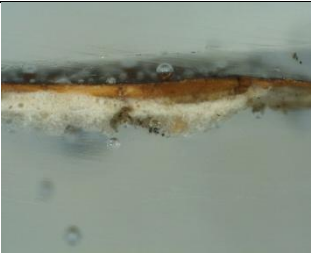
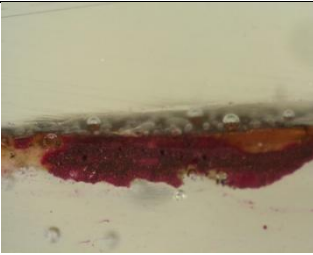
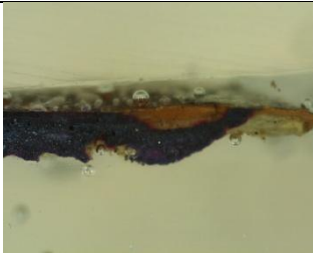
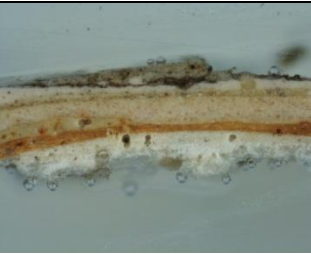
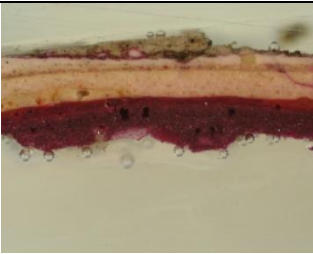
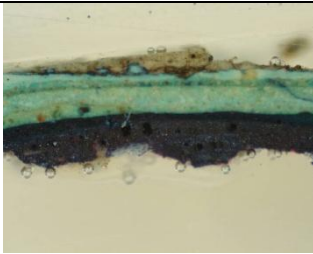

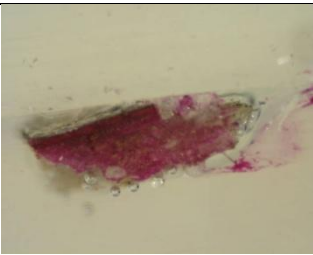
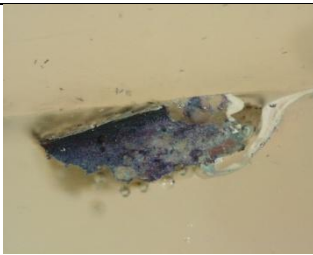

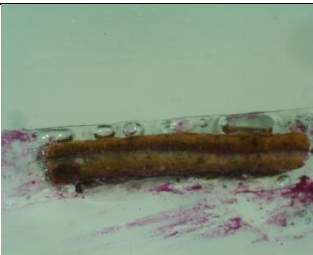
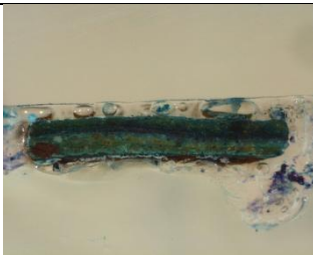

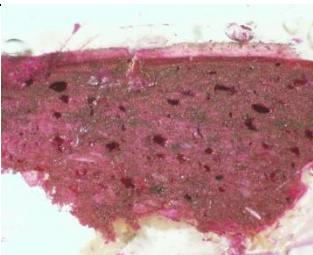
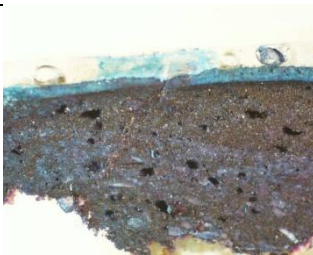
Legenda:

1 – Camada preparatória; 2 – Policromia original; 3 – Repolicromia.

Conclusões:

7.6.2. Testes de Aglutinantes.

Tabela 13: Comparação entre as estratigrafias, os testes oleicos e proteicos – Nossa Senhora da Assunção.

	Estratigrafias	Teste Proteico	Teste Oleico
Amostra 1			
Amostra 2			
Amostra 3			
Amostra 4			
Amostra 5			


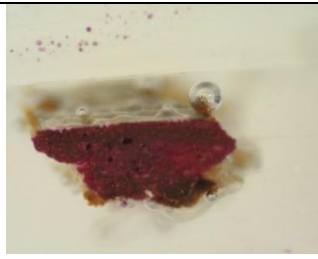
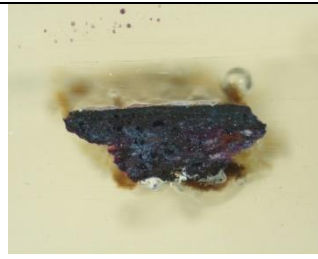



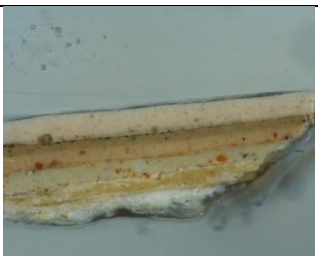

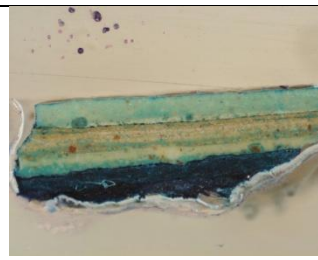

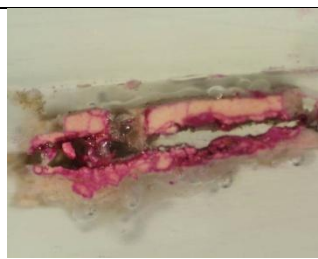
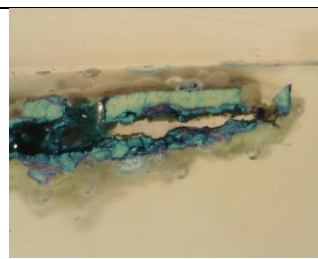


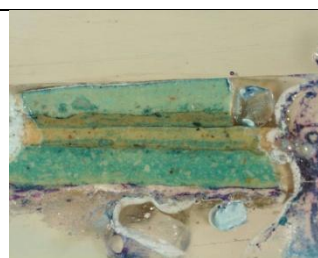

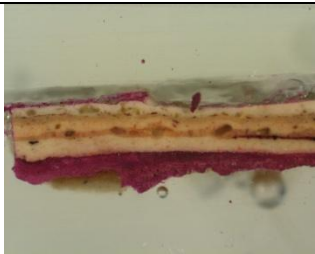
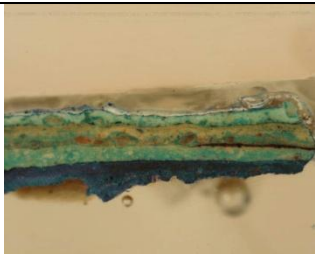

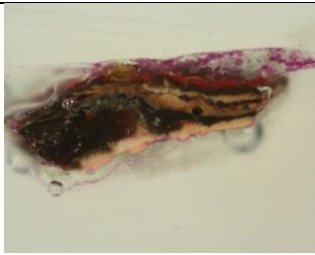
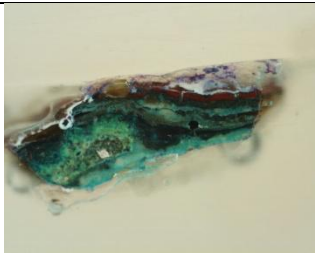

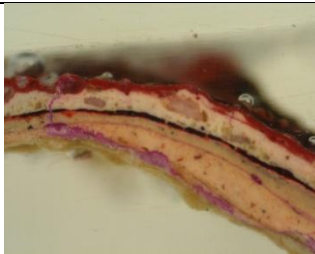
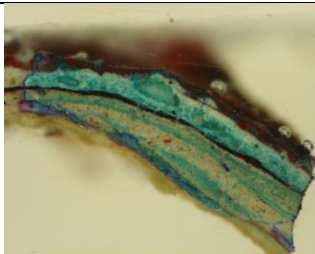

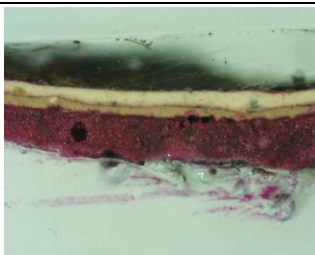
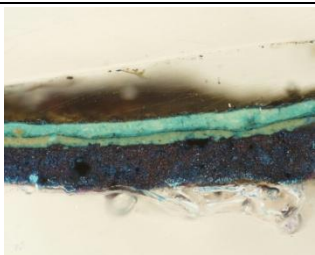
Amostra 6			
-----------	---	--	---

Tabela 14: Comparação entre as estratigrafias, os testes oleicos e proteicos – Cristo Crucificado.

	Estratigrafias	Teste Proteico	Teste Oleico
Amostra 1			
Amostra 2			
Amostra 3			
Amostra 4			

Amostra 5			
Amostra 6			
Amostra 7			
Amostra 8			

As análises estratigráficas têm com principal objectivo, neste caso, determinar o tipo de técnicas artísticas utilizadas, como a possibilidade de sobreposição de camadas e a identificação de aglutinantes (Cabré [et tal.], 2008, p. 16).

Deve-se proceder a uma observa o atenta da peça para identificar locais de interesse de recolha, podendo ter o auxílio de lupas e até mesmo luzes de UV (Cabré [et tal.], 2008, p. 21).

A importância de existir uma documenta o fotográfica quer geral, quer de pormenores do local de recolha das amostras é fundamental. Tal com um esquema (tabelas 9 e 10) organizado com a localiza o das mesmas (Cabré [et tal.], 2008, p. 15).

As amostras foram recolhidas através do método mecânico, utilizando um bisturi para executar a recolha para um papel de forma a amortecer-la e de seguida é encaminhada para um micro tubo (Cabré [et tal.], 2008, p. 21-23). As amostras devem ser retiradas em profundidade até ao suporte, abrangendo todas as camadas da superfície (Cabré [et tal.], 2008, p. 16). Em m dia, as dimensões, devem ser entre os 4 e 1 mm² (Cabré [et tal.], 2008, p. 19) e ter em atenção o local de recolha para causar o menor dano possível, em zona resguardadas e de lacunas com possíveis destacamentos (Cabré [et tal.], 2008, p. 14).

Após recolhidas todas as amostras foram fotografadas as superfícies de cada uma delas ao microscópio óptico com uma ampliação de 40x com luz reflectida, pois com a observação dos diferentes estratos, uma comparação com as superfícies pode esclarecer d vidas que sucedam. Concluído este registo, todas as amostras são englobadas numa resina  poxida e polidas perpendicularmente aos níveis a observar, para serem, de novo, observadas e fotografadas ao microscópio óptico, nas condições já referidas.

Para a identificação da existência de substâncias oleicas a amostra   corada com Malaquite¹ durante 5 minutos, terminado este tempo é observada ao Microscópio óptico – todas as camadas que ficarem contaminados com a cor verde foram contaminadas ou têm um aglutinante oleico.

O mesmo processo se passa com o teste proteico, mas com um tempo de espera de 15 minutos com o corante Fucsina².

¹ Tem como forma molecular C₂₃H₂₅CIN₂ e peso molecular de 364.91, apresenta-se fisicamente em forma de cristais verdes com um lustre metálico (Sabnis, 2010, p. 286).

² Tem o peso molecular de 337.85 e forma molecular de C₂₀H₂₀CIN₃, apresenta-se fisicamente em cristais verde escuros, solúvel em água, etanol e insolúvel em éteres (Sabnis, 2010, p. 43).

7.6.3. Identificação de fibras e tipo de trama da tela do Cristo Crucificado.



Fig. 96 Observação das fibras ao microscópio óptico – Linho.

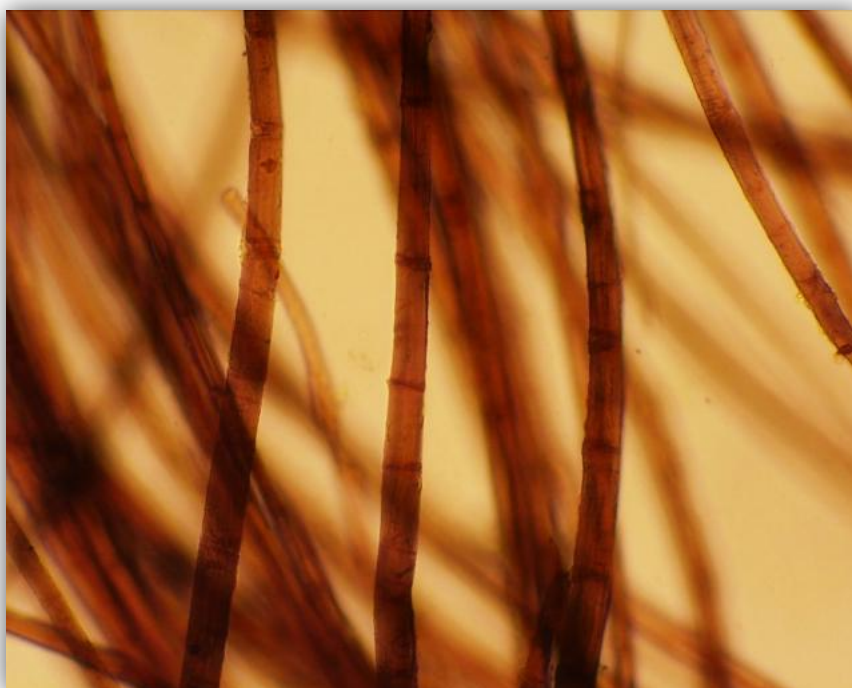


Fig. 97 Observação das fibras ao microscópio óptico – Linho.

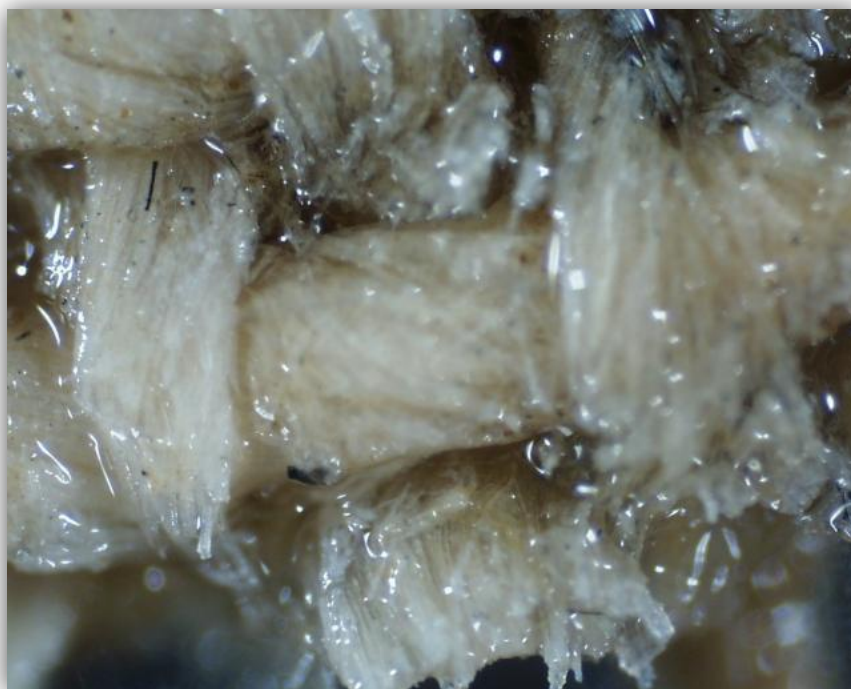


Fig. 98 Observação da tela ao microscópio óptico – Tafetá simples.

A amostra foi observada ao microscópio óptico com ampliação de 10x com luz reflectida (fig.) e fotografada para a determinação da trama – Tafetá simples (Villarquide, 2005, p. 121).

Para a identificação do tipo de fibra, a amostra foi previamente humidificada, desfibrada e coloradas com o corante Herzberg³ (Alves; Esteves, 1994, p. 46 e 47) e de seguida observadas ao microscópio óptico com uma ampliação de 40x com luz transmitida. As fibras de linho têm um corte transversal de forma poligonal e um canal central escuro, são longas e têm como sua principal característica uns “cotovelos” mais escuros na sua composição (Villarquide, 2005, p. 113 e 114).

³ O corante Herzberg é um dos mais utilizados para colorar fibras com vista à sua identificação de fibras. Na sua constituição existem duas soluções: A – solução de cloreto de zinco (1,80 p. a 28 °C) obtida dissolvendo 50 g de $ZnCl_2$ seco em 25 cm³ de água destilada; B – obtém-se pela dissolução de 0,25 g de iodo e 5,25 g de KI seco em 12,5 cm³ de água destilada (Alves; Esteves, 1994, p. 47).

Após conseguidas estas soluções mistura-se 25 cm³ da solução A com 12,5 cm³ da solução B. Coloca-se num frasco escuro estreito e deixar depositar durante 12 a 24 horas. Decantar para um frasco escuro o líquido transparente e adicionar uma palheta de iodo. Não expor ao ar nem à luz (Alves; Esteves, 1994, p. 47).

7.6.4. Radiografia do Cristo Crucificado.

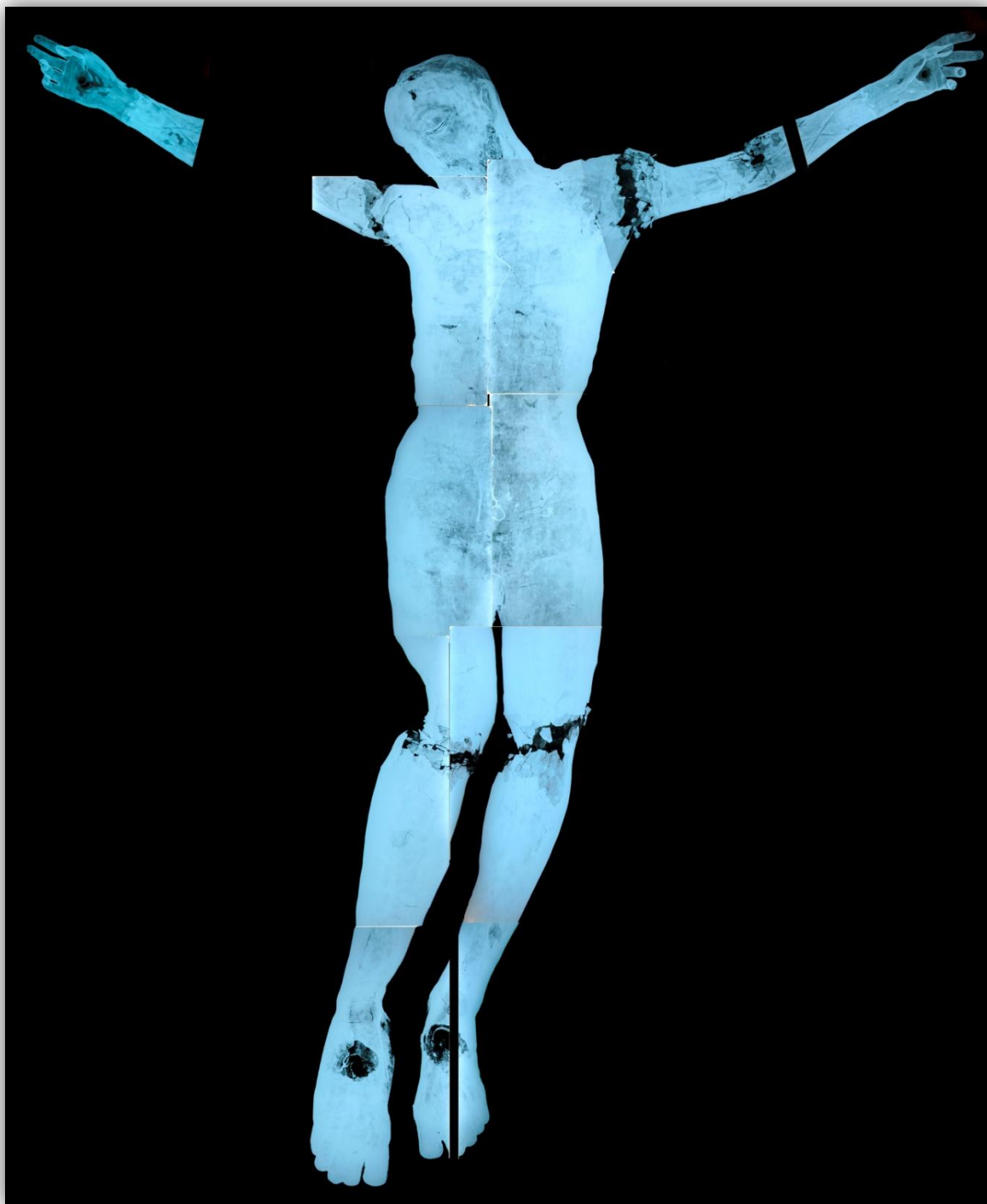


Fig. 99 Radiografia.

Macros:

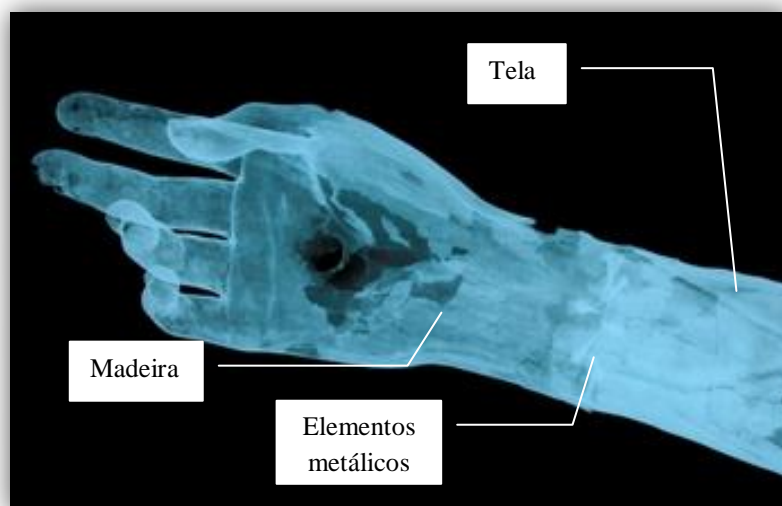


Fig. 100 Pormenor 1 da radiografia.

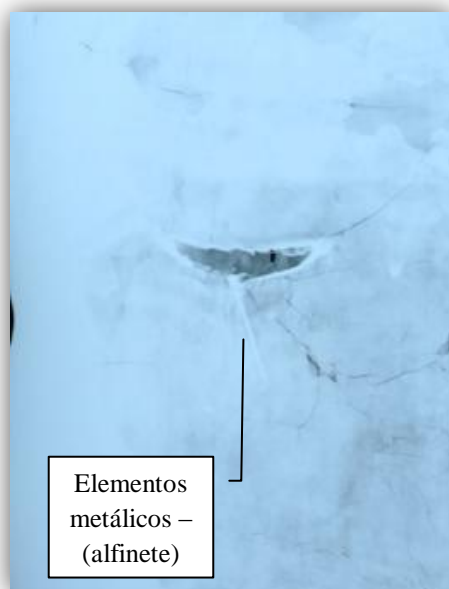


Fig. 101 Pormenor 2 da radiografia.

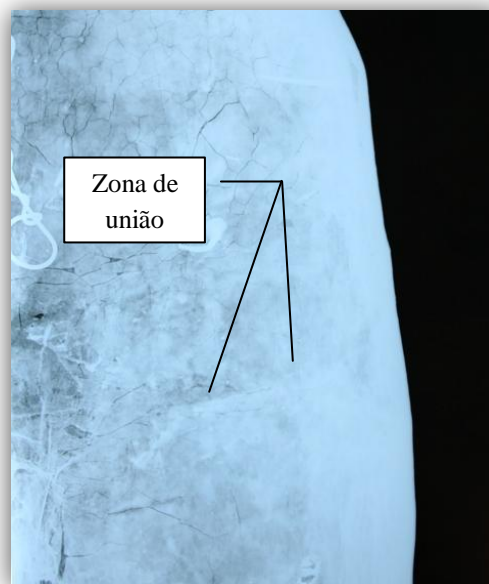


Fig. 102 Pormenor 3 da radiografia.

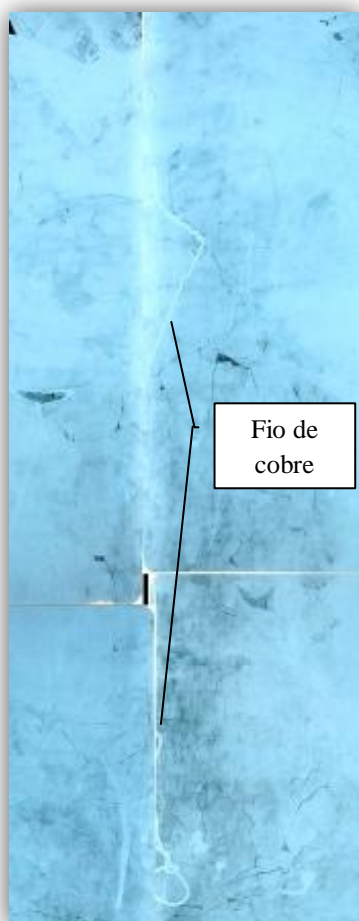


Fig. 103 Pormenor 4 da radiografia.

O Cristo Crucificado tinha uma grande necessidade de execução de uma radiografia para o conhecimento de uma possível estrutura interna, quer para o conhecimento da técnica quer para uma melhor intervenção.

Para obter uma película radiográfica são necessários emitir raios x que ao atravessarem a escultura vão marcar a película fotográfica consoante a densidade que lhes é imposta, criando uma diferente tonalidade de cinzas que nos ajudam a identificar diferentes tipos de materiais (Wolbarst, 1999, p. 12).

7.6.5. Análise FTIR - para a identificação do consolidante da tela do Cristo Crucificado.

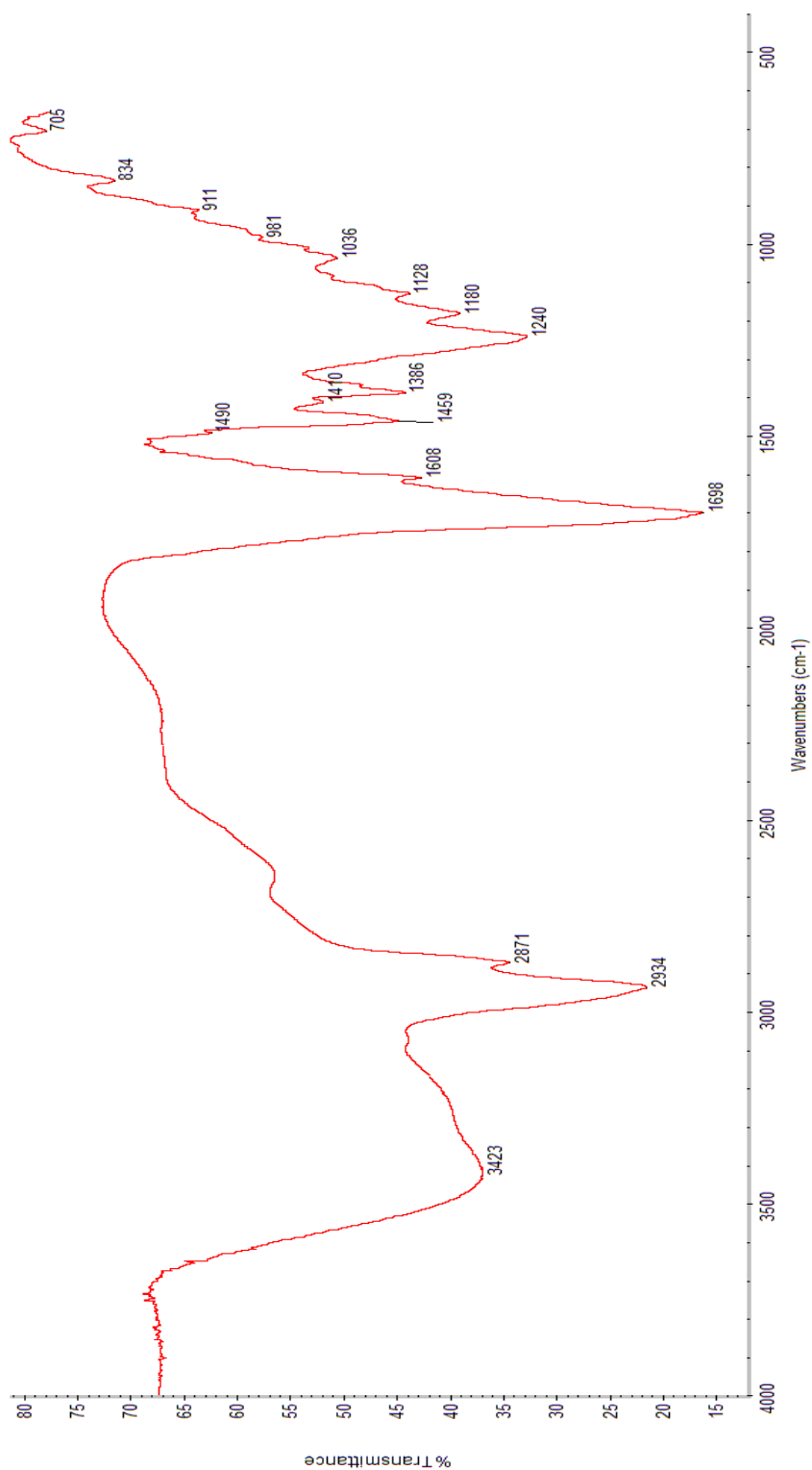


Fig. 104 Espectro resultante da amostra.

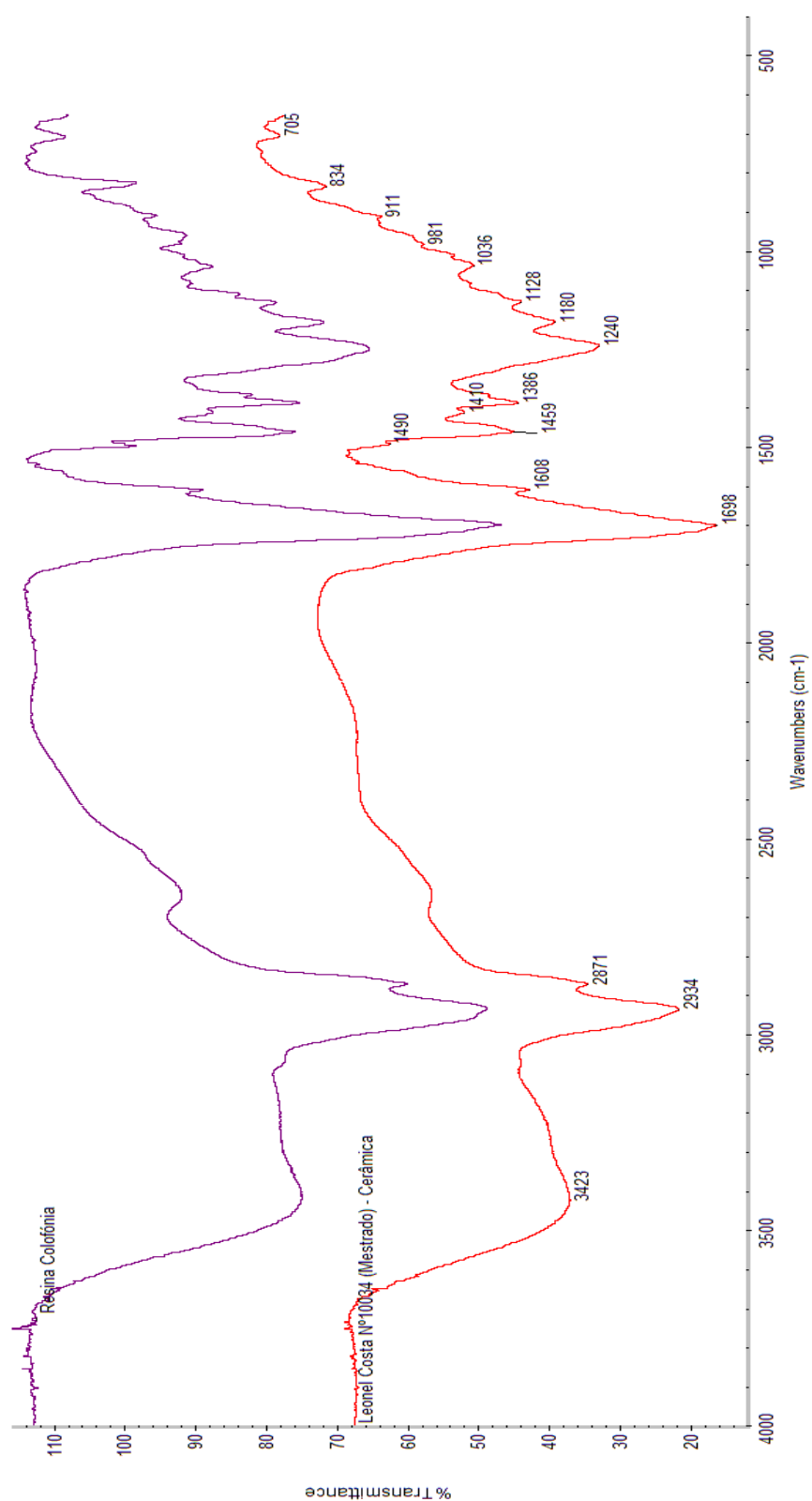


Fig. 105 Comparação de espectros de FTIR. Resina Colofônia.

A análise de FTIR (Espectrometria de Infravermelhos com transformada de Fourier) é um método utilizado essencialmente para a identificação de materiais orgânicos, obtendo-se um espectro com várias bandas de observação de diferentes comprimentos de onda, caracterizando os diferentes grupos funcionais existentes na amostra, correspondentes às diferentes variações dos ditos grupos (González, 1994, p. 103 e 104). Após a obtenção do espectro é comparado com espectros padrão e é identificado o material.

7.7. Registos fotográficos.



Fig. 106 Remendo que ligava o braço direito ao corpo.



Fig. 107 Elemento metálico de reforço das chagas dos pés.



Fig. 108 Resplendor – frente.



Fig. 109 Resplendor – Verso.



Fig. 110 Anel.



Fig. 111 Cendal.



Fig. 112 "Pregos".



Fig. 113. Cabelo.



Fig. 114 Coroa de espinhos.



Fig. 115 *Madonna col Bambino*. (Bernini, 2008, p. 59).



Fig. 116 *Madonna col Bambino*. (Bernini, 2008, p. 61).



Fig. 117 *Quattro vescovi*. (Bernini, 2008, p. 137).

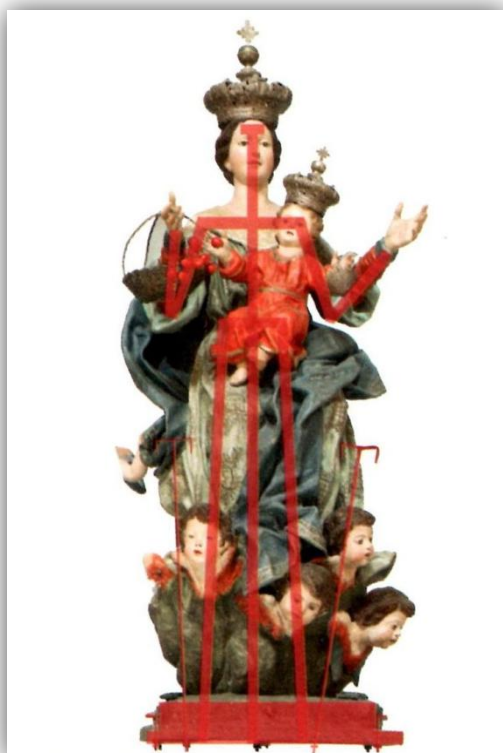


Fig. 118 *Madonna delle Alcantarine*. Esquema da estrutura interna. (Bernini, 2008, p. 160).

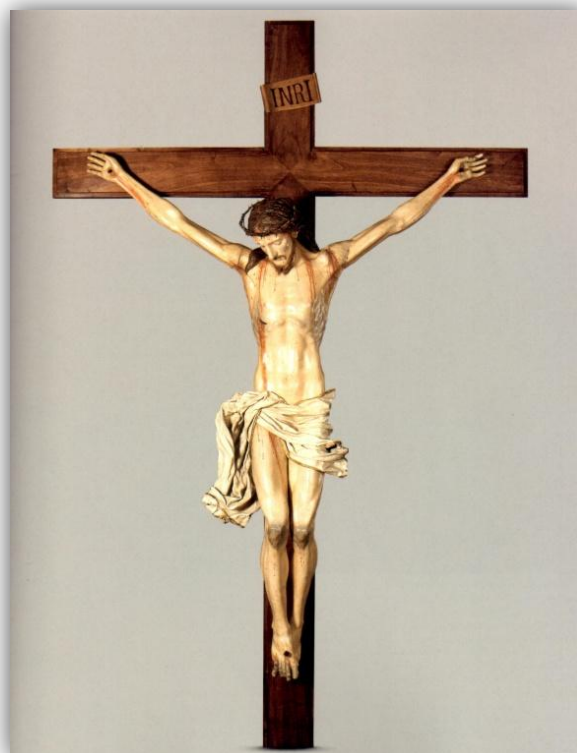


Fig. 119 *Crocifisso*. Séc. XVIII (Bernini, 2008, p. 115).



Fig. 120 *Sant'Oronzo con angeli*. Séc. XIX (Bernini, 2008, p. 147).



Fig. 121 Esquema de construção do Cristo Churubusco. (Marrero, 2002, p. 65)

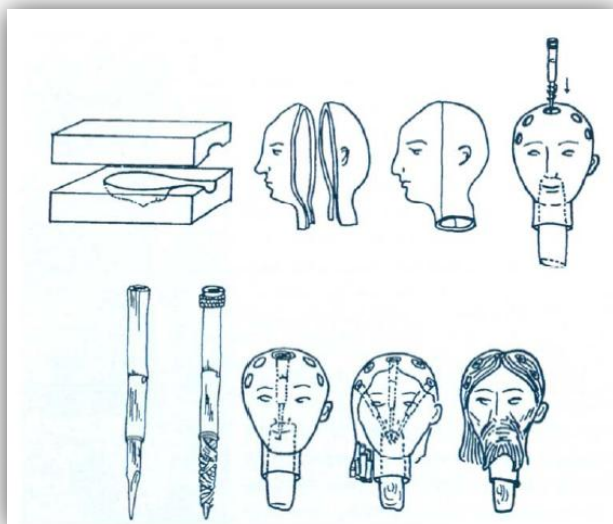


Fig. 122 Manufactura de cabeça. Cristo *Churubusco*. (Marrero, 2002, p. 66).



Fig. 123 Cristo no Calvário. (Távora, 1983, p. 116).

Este Cristo, do século XVII, executado em materiais orientais, mas com uma forte influência europeia pela sua rigorosa representação anatómica e volumetria corporal. Contudo, apresenta semelhanças com o Cristo Crucificado de Amarante pela sua posição rara, os pregos nos pés são aplicados um em cada pé, pois, normalmente, estes estão sobrepostos com o mesmo prego. O corpo apresenta-se consideravelmente alongado e os braços com uma ligeira flexão e não completamente estendidos. A cabeça decai ligeiramente para o braço direito e não para à frente. Todas estas indicações tornam este exemplo algo invulgar (Távora, 1983, p. 116).



Fig. 124 Altar da Nossa Senhora do Rosário – Igreja de São Domingos, Amarante.

7.8. Textos de apoio.

7.8.1. D. João V.

“D. João V. *O magnânime*. Rei de Portugal (Lisboa, 22 de Outubro de 1689 – Lisboa, 30 de Julho de 1750) entre 1707 e a data da sua morte. Filho de D. Pedro II e de D. Maria Sofia de Neuburgo recebeu o nome de João Francisco António José Bento Bernardo. Casado, em 1708, com D. Maria Ana de Áustria e teve seis descendentes legítimos, [...].

Apreciava divertimentos como a caça, mas a leitura era a sua ocupação predilecta. A formação foi entregue a professores jesuítas. [...] Eram-lhe reconhecidos vários atributos. Era amável, energético, profundamente religioso e ciente das suas obrigações e deveres. Foi proclamada aos 17 anos, a 1 de Janeiro de 170, na sequência da morte do pai. Jurando respeitar os costumes e os privilégios do povo, procurou rodear-se das figuras com experiência, destacando-se o cardeal da Mota, seu principal ministro e braço-direito. O seu reinado – um dos mais longos da história - suscitou opiniões contraditórias. Para uns, o seu desempenho foi notável, mas para outros demonstrou uma má administração das riquezas provenientes da descoberta e da exploração das minas de ouro e de pedras preciosas no Brasil. Quanto subiu ao trono, o país estava envolvido na Guerra de Sucessão de Espanha e o Tesouro encontrava-se em encontrava-se em ruptura. Foi, sem dúvida, uma prova de fogo para o novo monarca. A sua actuação externa foi pautada por uma neutralidade face às questões políticas da Europa. Entendia que a melhor atitude para recuperar o prestígio internacional era promover a paz e, por isso, firmou-a com o Tratado de Utreque. Esta situação de paz só veio a ser interrompida quando o monarca respondeu ao apelo do papa ajudar na guerra contra os turcos, tendo Portugal desempenhado um papel importante na Batalha de Matapão, em 1717. Mas se por um lado favoreceu a neutralidade no jogo de relações internacionais, por outro, consciente do seu valor, não deixou ser comandado por outras nações. Cortou relações diplomáticas, durante alguns anos, com a França e desentendeu-se com a Espanha, em consequência de uma ofensa ao embaixador de Portugal em Madrid. Graças ao esforço financeiro e à persistência, conseguiu que a Santa Sé concedesse a Portugal a paridade diplomática face aos outros grandes estados da Europa e que, em 1748, o papa Bento XIV lhe atribuisse e aos seus sucessores o título de *Fidelíssimo*. O Brasil mereceu de o *Magnânimo* uma atenção especial. Além de ter

consolidado as fronteiras do território brasileiro, enviou famílias lusas para assegurar o povoamento, formou quadros administrativos na própria colónia e impulsionou o desenvolvimento económico. Em Portugal, a realidade já não era tão promissora. Nesse período, a nível interno, sentia-se a crise da agricultura, a ineficácia das iniciativas industriais e a dependência das importações. Essa situação económica foi favorecida pelo ouro que chegava do território brasileiro, mas não de forma suficiente. De acordo com alguns historiadores, o *Magnânimo*, em vez de empregar as riquezas vindas do Brasil no desenvolvimento da indústria e da agricultura, esbanjava-as em doações, edifícios e noutras áreas menos importantes para o fomento do país. Apesar de muitos considerarem que a sua actuação foi insuficiente para a expansão económica do Portugal, é inegável que levou a cabo medidas importantes, como, por exemplo, a instalação de algumas indústrias e a reforma da administração pública. Um dos factores que deu reinado dos anteriores foi a faustosa diplomacia portuguesa em questões de protocolo. De acordo com a sua personalidade e com o propósito da glorificação nacional, o rei investia quantias exorbitantes em actos protocolares. [...] Apesar do seu reinado ser conhecido pelos gastos exorbitantes, o monarca também enriqueceu culturalmente o país. Entre os edifícios mandados construir pelo rei destacam-se o Aqueduto das Águas Livres, em Lisboa, a Capela de São João Baptista, na Igreja de São Roque, em Lisboa, e o Palácio e Convento de Mafra. Este ultima obra emblemática – símbolo máximo de riqueza desse reinado – foi erguida em cumprimento do voto que o monarca fizera pelo nascimento de D. Pedro, primeiro filho varão que veio a morrer ainda em criança. Estes foram alguns dos seus testemunhos de luxo e esplendor, que deram nome a uma fase da arte portuguesa denominada “barroco joanino”. A formação intelectual e a modernização do ensino também mereceram uma consideração especial por parte do monarca. Fundou a Academia de Portugal, em Roma, e o observatório astronómico do Colégio de Santo Antão. Em 1713, criou a Escola do Seminário da Patriarca, que veio a ser uma das mais importantes instituições de ensino da música em Portugal. O avanço científico e técnico não foi esquecido pelo rei e, por isso, contratou professores estrangeiros e incentivou os estudos da matemática, das ciências naturais e da medicina. Além disso, impulsionou experiências tecnológicas, como, por exemplo, o engenho voador – Passarola – do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Amante da música e da Literatura impulsionou diversos serões musicais e literários. Incentivou a vinda de autores estrangeiros, a compra de livros, a

construção de bibliotecas e introduziu a ópera italiana em Portugal. No início da década de 40, o monarca ficou hemiplégico, vítima de uma apoplexia, mas mesmo perdendo algumas capacidades de trabalho prosseguiu com os seus deveres. Mas, inevitavelmente, o Estado sofreu com a doença do rei. Quando morreu, deixou uma corte luxuosa e obras grandiosas que reflectiam a sua imagem, daí a designação ao “estilo D. João V”. O monarca está sepultado no Mosteiro de São Vicente de Fora.” (Saraiva, 2004, p. 47 - 50)

7.8.2. D. José I.

“D. José I. *O Reformador*. Rei de Portugal (1714-23 de Fevereiro de 1777), a partir de 1750 até à data da sua morte. Filho de D. João V e de D. Mariana da Áustria, casou, em 1729, com D. Mariana Vitória, filha de Filipe V e de Isabel Farnésio, de quem teve quatro filhas. [...] Gostava de se vestir com luxo e elegância, mas sem a exuberância que fazia seu pai. Os estudos do jovem infante mereceram grandes cuidados. Desde muito novo foi instruído sob direcção da sua mãe, tendo como professores membros da Companhia de Jesus. [...] Apesar de ter tido uma infância muito tranquila e despreocupada, a relação que tinha com D. João V não era das melhores. O rei preferia abertamente que outro filho, no caso o futuro D. Pedro III, fosse o herdeiro do trono. D. José casou muito cedo, com apenas 14 anos e D. Mariana com 10 anos. Como ainda eram duas crianças, passavam os seus dias em festas, assistindo a espectáculos musicais, participando em festas e bailes da Corte ou em grandes caçadas.

Consta que o monarca teve várias amantes, o que muito transtorno causou à rainha. Se o adultério, era então, tido como algo admissível, a rainha tinha uma certa dificuldade em aceita-lo. Para evitar que o rei procurasse outras mulheres, a rainha organizava caçadas, festas, banquetes, espectáculos, touradas e idas à ópera. Com tantas distrações o rei foi deixando o governo cada vez mais entregue ao marquês de Pombal. É conhecida a preferência deste monarca por entretenimento em detrimento dos assuntos do Estado. Este tipo de atitude só foi possível porque chamou para junto de si homens capazes e da sua confiança. [...] Este abandono das responsabilidades inerentes ao monarca fez com que a sua época tomasse a designação de pombalina e não de Josefina. [...]

Na história portuguesa, a figura deste monarca foi completamente ofuscada pelo marquês de Pombal, cuja autoridade, exercida ao longo de 30 anos, nem o próprio rei

ousou contestar. A primeira medida que tomou quando subiu ao trono foi colocar nas secretarias de Estado elementos defensores do reforço do Estado. Este plano, ainda posto em prática desde a sua aclamação, foi rapidamente secundarizado, passando o rei a interessar-se por outras actividades de passatempo. [...] Este foi, contudo, um reinado rico em reformas, o país foi dinamizado, principalmente, pelo aparecimento de indústrias. Foi também implementada uma política de centralização do poder régio, tendo as Cortes sido esquecidas. A 1 de Novembro de 1755 um trágico terramoto destruiu parcialmente a cidade de Lisboa. [...] Este acontecimento proporcionou a Sebastião José de Carvalho de Melo a oportunidade para “assumir” o controlo do reino. Nesse mesmo ano, ascendeu a primeiro-ministro da Coroa. O homem de confiança do rei teve então um papel fulcral, tomando todas as medidas necessárias para evitar as doenças, a fome, as pilhagens... Seguiu-se a reconstrução da cidade.

Durante este reinado tiveram lugar um sem-número de reformas, entre as quais se podem destacar a demarcação da região de cultivo do Porto, a primeira região demarcada do mundo, assim como a criação da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, da Real Fábrica de Faianças do Rato e da Fábrica de Vidros da Marinha Grande, assim como a abolição do tráfico de escravos em Portugal Continental e da distinção entre cristãos-novos e cristãos-velhos. [...]

No dia 13 de Setembro de 1758, ao regressar ao Palácio da Ajuda de carruagem, depois de ter estado com sua amante, a marquesa de Távora, o monarca sofreu uma emboscada. Foi atingido no braço direito, sem grande gravidade, por alguns tiros de bacamarte, disparados por desconhecidos. [...] O marquês de Pombal que exercendo um supremo poder com dureza e despotismo, principalmente contra a nobreza, aproveitou aquele ensejo para culpar do atentado alguns fidalgos que mais sombra lhe faziam. Após um julgamento onde não foram apresentadas provas fidedignas contra os Távoras, todos foram condenados à morte. [...] Subjugava a nobreza, Sebastião José de Carvalho e Melo pensou então em livrar-se da Companhia de Jesus, com quem mantinha uma relação de inimizade. Aproveitando-se, pois, novamente, do atentado contra o rei, acusou os jesuítas de instigadores da conspiração, o que nunca pôde provar, e expulsou-os de Portugal, confiscando-lhes todos os haveres. [...]

A 29 de Novembro de 1776, o monarca adoeceu e entregou a regência à rainha. Em Fevereiro de 1777, já no leito da morte, reuniu várias sentenças de exílio ou de prisão. Encontra-se sepultado no Mosteiro de São Vicente de Fora.” (Saraiva, 2004, p 60 - 64)

7.8.3. Iconografia de Nossa Senhora do Ó.

A Nossa Senhora do Ó é uma devoção mariana surgida em Toledo, Espanha, com o X Concílio do qual foi presidido pelo arcebispo Santo Eugénio quando se estipulou que a festa da Anunciação fosse transferida para 18 de Dezembro. Até que sucedeu neste cargo o sobrinho do mesmo presidente, Santo Ildefonso, determinando que essa festa fosse celebrada no mesmo dia, mas com o título de *Expectação do Parto da Beatíssima Virgem Maria*. Pelo facto de nas vésperas se proferirem as antífonas⁴ maiores iniciadas pelas exclamações: “Oh!”, passando assim o povo a denominar essa solenidade como Nosso Senhora do Ó.

Esta devoção a Nossa Senhora vem de encontro a um capítulo da Bíblia, correspondendo ao Advento de Nosso Senhor que se comemora ao longo de quatro semanas, correspondendo às vindas de Jesus Cristo: em carne, em espírito, na morte e no julgamento. A Nossa Senhora do Ó vai de encontro a uma destas fases, a vinda de Jesus em carne, representando assim Nossa Senhora grávida pouco tempo antes do parto. As sete antífonas que se cantam nos sete dias anteriores à Natividade do Filho de Deus, referem-se às mais graves doenças e ao pedido de uma cura para cada uma delas. Ante da vinda de Jesus Cristo éramos ignorantes e cegos, reclusos de condenação eterna, servos do diabo condenados ao mal por hábitos pecaminosos; estávamos rodeados pelas trevas e numa situação semelhante aos que caminham de uma forma errada, para fora da sua pátria. Tínhamos portanto, uma necessidade de um doutor, de um redentor, de um libertador, de um resgatador, de m iluminador e de um salvador. Desta forma e porque éramos ignorantes e necessitávamos de um maestro, na primeira antífona se canta: “*Oh sabedoria, saída da boca do Altíssimo! (...) “Vem ensinar-nos os caminhos da prudência!”*”. Mas de pouco nos serviria o adoutrinação sem redenção; por isso na segunda antífona pedimos ao Filho de Deus que nos resgate: dizendo-lhe: “*Oh Senhor, chefe da casa de Israel! (...) Vem redimir-nos com a força do teu braço!”*”. Mas para que no serviria ser adoutrinados e redimidos, se

⁴ Versículo (divisão de uma capítulo da Bíblia) principal de um salmo que se recita ou canta em cerimónias religiosas.

para pagar o nosso resgate haveríamos de ficar presos? Aqui surge a terceira antífona onde se exclama: *“Oh retorno de Jesé! Vem libertar-nos! Não demores!”*. De que resolveria aos presos ser redimidos e libertados se depois disso careciam de uma possibilidade de se moverem por se sentirem atados com ligações a cadeias? É lógico que na quarta antífona se pede: *“Oh chave de David! Vem tirar-nos desta prisão, que nela permanecemos presos, cobertos de sombras e trevas de morte!”*. Que tenham passado longo tempo numa prisão, ao sair dela tenham os olhos escurecidos e não podem ver com claridade. Depois da nossa libertação necessitamos eu nos iluminem para podermos-nos orientar devidamente e acertar com o caminho que devemos seguir; consequentemente na quinta antífona se diz: *“Oh Oriente, resplendor de luz eterna! Vem e ilumina os que estão submersos nas sombras da obscuridade!”*. Suponhamos que já estamos adoutrinados, redimidos, totalmente libertados de inimigos e iluminados, de que nos servirá tudo isto se não estivermos salvos? Por isso é que nas duas últimas antífonas pedimos a salvação; dizendo: *“Oh Rei das nações! Vem salvar o homem formado por ti em toda a terra!”*; *“Oh Emmanuel! Tu que eras nosso Senhor, vem salvar-nos!”* (Vorágine, 2008, p. 23 e 24)

São todas estas exclamações, todos estes suplícios que figuram na Nossa Senhora do Ó.

Esta evocação de Nossa Senhora é representada com a mão esquerda espalmada sobre o ventre avantajado, em fase final de gravidez. A mão direita pode aparecer em simetria à outra ou levantada. Existem imagens que nesta mesma mão sustentam um livro aberto ou também uma fonte, ambos com o significado de fonte da vida.

7.8.4. A Cruz.

Antes da Paixão de Cristo a Cruz tinha uma conotação ofensiva, árida, desonra, tenebrosidade, morte e mau cheiro.

Um acto ofensivo porque as cruces eram confeccionadas com madeiras de ínfima classe. Aridez porque no solo do Monte Calvário era estéril e tudo que fosse lá plantado jamais dava fruto algum. Desonra porque a crucificação porque constituía um género de suplício geralmente aplicado aos ladrões. Tenebrosa porque a cruz era um instrumento sinistro e feio. Morte pois os crucificados inevitavelmente morriam e mau cheiro porque no

terreno onde se erguiam depois de se pendurarem nelas os prisioneiros estavam completamente em cadáveres.

Depois da Paixão de Cristo a Cruz dói muito enobrecida, magnificamente exaltada e a sua conotação alterada radicalmente, onde a ofensa foi trocada por preciosidade; a aridez converteu-se em fertilidade; a desonra mudou-se para excelência; tenebrosidade foi substituída pela claridade; a morte desapareceu e deu lugar à vida eterna e finalmente o antigo mau cheiro se converteu numa suave fragrância (Vorágine, 2008, p. 585).

7.9. Outras intervenções

Para além das obras estudadas, foram outras intervencionadas, entre as quais as representações de:

- Santa Barbara;
- São Francisco;
- Santo António.

Nestas esculturas a intervenção foi realizada de princípio a fim e está documentada toda a intervenção.

Para além destas, outras esculturas pertencentes à Igreja de São Domingos foram tratadas, seguindo as mesmas directrizes de intervenção da Nossa Senhora da Assunção e do Cristo Crucificado, foram ela:

- São João Batista;
- Nossa Senhora;
- Santa Maria Madalena;
- São Domingos de Gusmão;
- São Francisco de Assis;
- 2 Arcanjos tocheiros;
- Santa Rosa de Lima;
- Nossa Senhora do Rosário;
- São Domingos;
- Santa Catarina de Siena

Os tratamentos destas esculturas, também, não foram concluídos. Contudo são praticamente os mesmos em todas elas, sendo assim, são apresentados os procedimentos com fotos compiladas das esculturas, para que não se torne uma descrição repetitiva.

7.9.1. Santa Barbara.



Fig. 125 Frente – Santa Barbara.



Fig. 126 Verso – Santa Barbara.

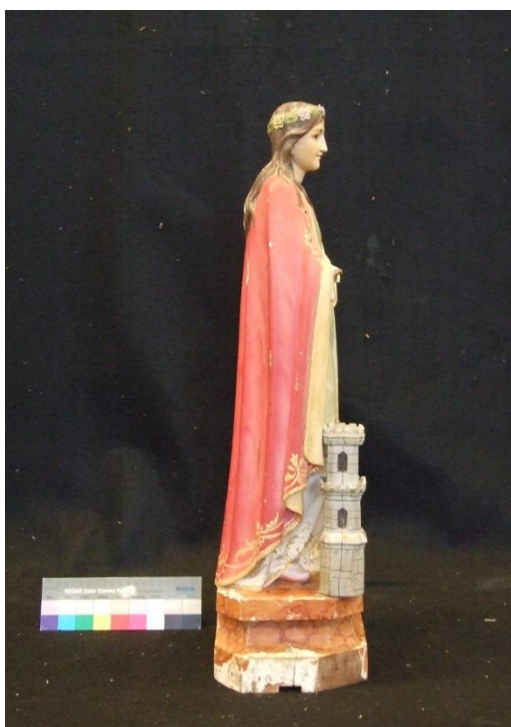


Fig. 127 Lateral direita – Santa Barbara.

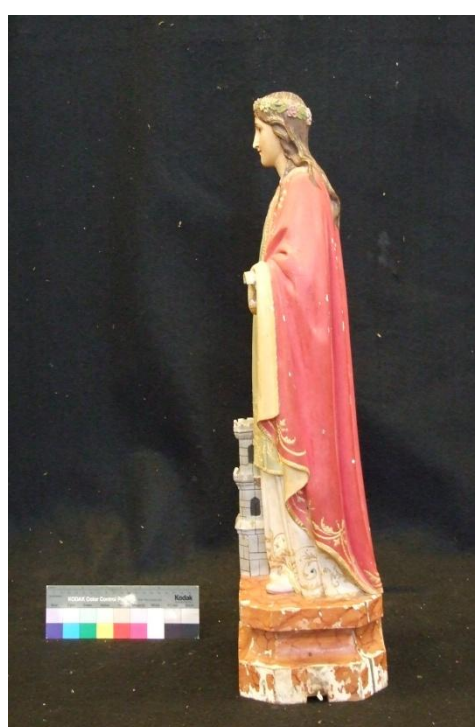


Fig. 128 Lateral esquerda – Santa Barbara.

Figuras 125, 126, 127 e 128 Aspecto Inicial da escultura antes da intervenção.

Estado de Conservação

- Fendas ao nível do suporte (fig. 129).



Fig. 129 Fenda.

- Lacunas volumétricas (fig. 130).



Fig. 130 Lacuna volumétrica.

- Elementos metálicos oxidados (fig. 131)



Fig. 131 Elementos metálicos oxidados.

- Depósito de sujidade (fig.132)



Fig. 132 Depósito de sujidade.

- Lacunas ao nível da camada de preparação (1), lacunas ao nível da camada superficial (2), vestígios de tinta – salpicos (3) (fig.133).

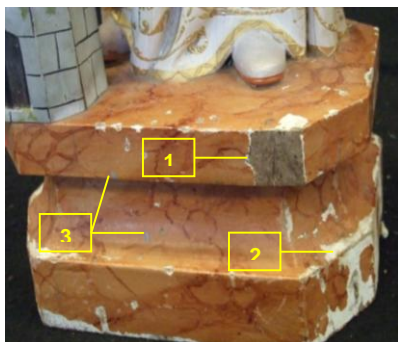


Fig. 133 Lacunas ao nível da preparação, da superfície e vestígios de tinta.

- Verniz amarelecido e sujidade superficial (fig. 134).



Fig. 134 Verniz amarelecido e sujidade superficial.

- Vestígios de estearina (fig. 135).



Fig. 135 Vestígios de estearina.

- Estalados (fig. 136).



Fig. 136 Estalados.

Intervenção

- Fixação da camada policroma (fig. 137).



Fig. 137 Fixação.

- Remoção de estearina (fig.138).



Fig. 138 Remoção de estearina.

- Imunização (fig.139).



Fig. 139 Imunização.

- Desoxidação, neutralização e protecção de elementos metálicos oxidados (figs 140 e 141).



Fig. 140 Elemento metálico antes da intervenção.



Fig. 141 Elemento metálico após a intervenção.

- Preenchimentos (fig. 142) e reconstituições volumétricas (figs. 143 e 144).



Fig. 142 Preenchimento de uma fenda.



Fig. 143 Restituição volumétrica.



Fig. 144 Restituição volumétrica.

- Preenchimento de lacunas ao nível da camada de preparação (fig. 145).



Fig. 145 Preenchimento de lacunas.

- Limpeza da superfície policroma por via de solventes (figs. 146 à 149).



Fig. 146 Manto antes da limpeza.



Fig. 147 Manto após a limpeza.



Fig. 148 Túnica antes da limpeza.



Fig. 149 Túnica após a limpeza.

- Reintegração cromática (figs. 150 à 153).



Fig. 150 Torre antes da reintegração.



Fig. 151 Torre após reintegração.



Fig. 152 Cabelo antes da reintegração.



Fig. 153 Cabelo após reintegração.

- Aplicação da camada de protecção.

Apecto final da obra



Fig. 154 Frente – aspecto final.



Fig. 155 Verso – aspecto final.



Fig. 156 Lateral direita – aspecto final.



Fig. 157 Lateral esquerda – aspecto final.

7.9.2. São Francisco


Identificação	
	Entidade proprietária: Igreja de São João do Campo.
	Proveniência: Igreja de São João do Campo - Coimbra.
	Título/tema: <i>São Francisco.</i>
	Material/Técnica: Escultura em madeira policromada.
	Dimensões: 105cm x 43cm x 31cm
<p>Descrição: Esta é uma escultura de vulto pleno representando São Francisco. Iconograficamente está representado com as chagas de Cristo e o seu hábito franciscano. Está disposta sobre uma base verde. A sua expressão facial é serena com os seus cabelos castanhos formando uma tonsura com barba curta e ondulada. A sua indumentária descreve-se por uma túnica franciscana castanha decorada com elementos vegetalistas sobre esta. O seu cordão com duas voltas sobre a cinta decai no seu lado direito com três nós, de cor dourada tal como os elementos decorativos.</p> <p>Tem a perna esquerda ligeiramente adiantada com uma flexão do joelho e com os pés nus. Toda a escultura tem um tratamento volumétrico bastante expressivo, contudo o tratamento dos detalhes do entalhe não é muito bem conseguido, demonstrando alguma dureza.</p>	



Fig. 158 Frente – São Francisco.



Fig. 159 Verso – São Francisco.



Fig. 160 Lateral direita – São Francisco.

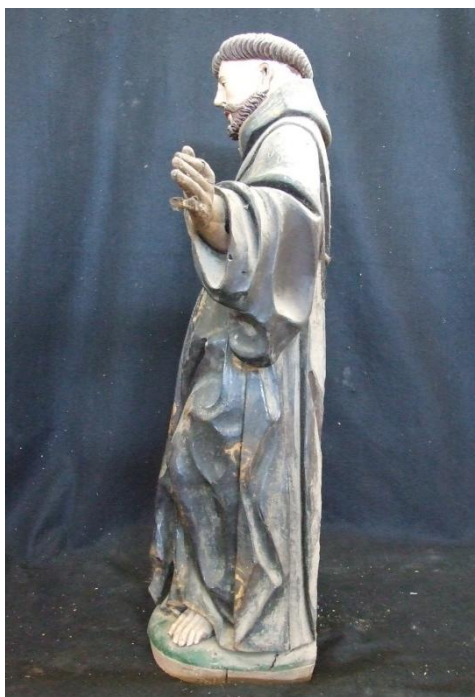


Fig. 161 Lateral esquerda – São Francisco.

Figuras 158, 158, 160 e 170. Aspecto Inicial da escultura antes da intervenção.

Estado de Conservação

- Fendas ao nível do suporte (fig. 162).



Fig. 162 Fenda.

- Lacunas volumétricas (fig. 163).



Fig. 163 Lacuna volumétrica.

- Elementos metálicos oxidados (fig. 164)



Fig. 164 Elementos metálicos oxidados.

- Depósito de sujidade (fig.165)



Fig. 165 Depósito de sujidade.

- Lacunas ao nível da superfície (1), estalados (2) (fig. 166).

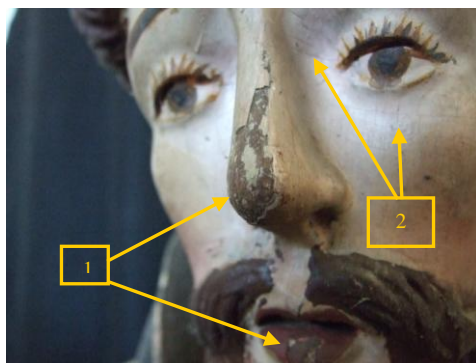


Fig. 166 Lacunas ao nível da superfície e estalados.

- Dedos com deformações volumétricas (fig. 177).



Fig. 167 Dedos deformados.

- Vestígios de estearina (1) e desgaste da policromia (2) (fig. 168).

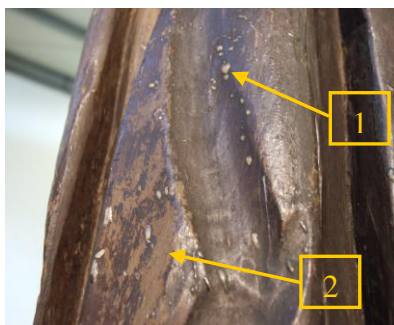


Fig. 168 Vestígios de estearina e desgastes da policromia.

- Descolagem e de blocos (fig. 169).



Fig. 169 Falha da ligação de blocos.

Intervenção

- Limpeza mecânica (fig. 170).



Fig. 170 Limpeza mecânica.

- Fixação da camada policroma (fig. 181).

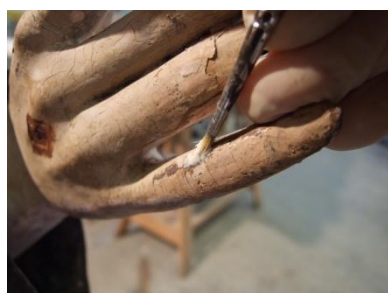


Fig. 171 Fixação.

- Remoção de repintes (fig.172).



Fig. 172 Remoção de repintes.

- Imunização (fig.173).



Fig. 173 Imunização.

- Elemento metálico desoxidado (fig. 174).



Fig. 174 Elemento metálico desoxidado.

- Colagem de blocos (figs. 175 e 176)

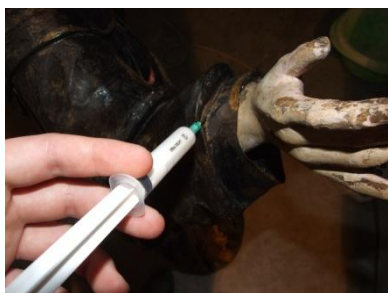


Fig. 175 Injecção de adesivo.



Fig. 176 Aplicação de pressão aos blocos.

- Preenchimentos (fig. 178) e reconstituição volumétrica (fig. 177).



Fig. 177 Restituição volumétrica.



Fig. 178 Preenchimento.

- Preenchimento de lacunas ao nível da camada de preparação (fig. 179).



Fig. 179 Preenchimento de lacunas.

- Limpeza da camada superfície policroma por via de solventes (figs. 180 e 181).



Fig. 180 Limpeza da superfície policroma.



Fig. 181 Limpeza da superfície policroma.

- Reintegração cromática (figs. 182).



Fig. 182 Reintegração cromática.

- Aplicação da camada de protecção.

Aspecto final da obra



Fig. 183 Frente – aspecto final.



Fig. 184 Verso – aspecto final.



Fig. 185 Lateral direita – aspecto final.



Fig. 186 Lateral esquerda – aspecto final.

7.9.3. Santo António.

**Entidade proprietária:**

Fábrica da Igreja Paroquial de Távora.

Proveniência:

Igreja Paroquial de Távora.

Título/tema:

Santo António.

Material/Técnica:

Escultura em madeira policromada, estofada, esgrafitada e puncionada.

Dimensões:

100cm x 43cm x 31cm

Descrição: Esta é uma escultura de vulto pleno representando Santo António, onde está disposto de uma indumentária franciscana, com uma túnica com capuz castanha e o cordão com os três nós, no interior da túnica, uma alva acinzentada. Todo o debruado da escultura está decorado com várias formas puncionadas e nas extremidades das vestes representações fitomórficas, sendo diferenciadas entre as da túnica e da alva. É repetido um padrão geomórfico ao longo de toda a túnica. Todo o espaço restante está decorado com esgrafitado irregular. Está disposta sobre uma peanha marmoreada em tons rosa. A sua expressão facial é serena, com cabelos ondulados formando uma tonsura. Tem o pé direito ligeiramente adiantado, relevando-se o seu joelho. São visíveis os seus pés, que são sustentados por sandálias. Aliados à escultura encontra-se os seus símbolos iconográficos: segurando na sua mão esquerda um livro que sustenta o Menino Jesus com o Globo Terráqueo e na mão contrária segura um crucifixo.



Fig. 187 Frente – Santo António.



Fig. 188 Verso – Santo António.



Fig. 189 Lateral direita – Santo António.



Fig. 190 Lateral esquerda – Santo António.

Figuras 187, 188, 189 e 190. Aspecto Inicial da escultura antes da intervenção.

Estado de Conservação

- Lacuna volumétrica (1), fendas ao nível do suporte (2) e elementos metálicos oxidados (3) (fig.191).

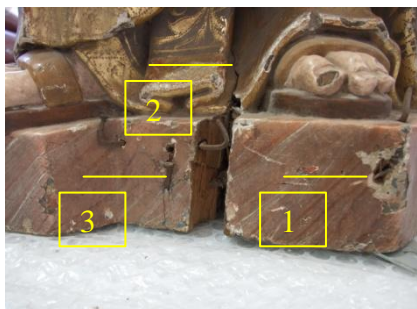


Fig. 191 Lacunas volumétricas, elementos metálicos oxidados e fendas ao nível do suporte.

- Descoesão dos blocos (fig. 192).



Fig. 192 Descoesão dos blocos.

- Desgastes (fig. 193)



Fig. 193 Desgastes.

- Lacunas ao nível da preparação (fig.194)



Fig. 194 Lacunas ao nível da preparação.

Intervenção

- Fixação da camada policroma (fig. 195).

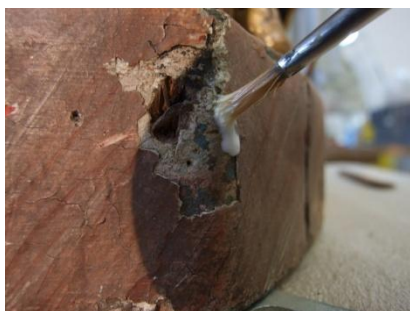


Fig. 195 Fixação.

- Remoção de repintes (figs. 196 e 197).



Fig. 196 Sondagem.



Fig. 197 Remoção de repintes.

- Imunização (fig. 198).



Fig. 198 Imunização.

- Sesoxidação de elemento metálico (fig. 199).



Fig. 199 Desoxidação de elemento metálico.

- Preenchimentos de fendas (fig. 200).



Fig. 200 Preenchimento de fendas.

- Preenchimento de lacunas ao nível da camada de preparação (fig. 201).



Fig. 201 Preenchimento de lacunas.

- Limpeza da superfície policroma por via de solventes (figs. 202 à 203).



Fig. 202 Limpeza da superfície policroma.



Fig. 203 Limpeza da camada superfície policroma.

- Reintegração cromática (fig. 204).



Fig. 204 Reintegração cromática.

- Aplicação da camada de protecção.

Aspecto final da obra



Fig. 205 Frente - aspecto final.



Fig. 206 Verso – aspecto final.





Fig. 207 Lateral direita – aspecto final.



Fig. 208 Lateral esquerda – aspecto final.

7.10. Outras obras provenientes da igreja de São Domingos.

1. Fixação	
 <p>Fig. 209 Antes da fixação – Nossa Senhora.</p>	 <p>Fig. 210 Após a fixação – Nossa Senhora.</p>
 <p>Fig. 211 Fixação – Santa Rosa de Lima.</p>	 <p>Fig. 212 Fixação – Santa Rosa de Lima.</p>
2. Consolidação da preparação	
 <p>Fig. 213 Consolidação da preparação – Arcanjo tocheiro.</p>	

3. Desmontagem de Blocos



Fig. 214 Desmontagem de blocos – São Francisco.



Fig. 215 Desmontagem de blocos – Santa Rosa de Lima.



Fig. 216 Desmontagem de blocos – Nossa Senhora.



Fig. 217 Conjunto de blocos – Santa Maria Madalena.

4. Consolidação do suporte



Fig. 218 Consolidação do suporte – Arcanjo tocheiro.



Fig. 219 Consolidação do suporte – Nossa Senhora.

5. Remoção de adesivos antigos



Fig. 220 Antes da remoção dos adesivos antigos – Santa Rosa de Lima.



Fig. 221 Após a remoção dos adesivos antigos – Santa Rosa de Lima.



Fig. 222 Remoção dos adesivos antigos – Nossa Senhora.

6. Desoxidação e remoção de elementos metálicos



Fig. 223 Desoxidação de elementos metálicos – São Francisco de Assis.



Fig. 224 Remoção de elementos metálicos – Santa Rosa de Lima.

7. Colagem de blocos



Fig. 225 Aplicação do adesivo – São Domingos.



Fig. 226 Blocos sob pressão – Nossa Senhora.



Fig. 227 Blocos sob pressão – São Francisco de Assis.



Fig. 228 Após a colagem – Santa Maria Madalena.

8. Limpeza da superfície por via de solventes



Fig. 229 Limpeza da superfície – Nossa Senhora.



Fig. 230 Limpeza da superfície – São Francisco de Assis.



Fig. 231 Limpeza da superfície – Santa Rosa de Lima.



Fig. 232 Limpeza da superfície – São Domingos.



**Fig. 233 Limpeza da superfície –
Nossa Senhora do Rosário.**



**Fig. 234 Limpeza da superfície – Base da
Nossa Senhora do Rosário.**



**Fig. 235 Limpeza da superfície – Santa
Maria Madalena.**

8. Bibliografia:

- ALVES, Luísa Maria; ESTEVES, Lília Maria – **O Papel**. Arquivo Nacional /Torre do Tombo com o apoio do fundo Social Europeu – Instituto de Emprego e Formação Profissional. Lisboa. 1994.
- ALVES, Natália Marinho Ferreira - **O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII**. I série – Vol. 3. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património. Porto. 2004.
- ALVES, Natália Marinho Ferreira - **Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no norte de Portugal**. I série – Vol. 2. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património. Porto. 2003.
- BERNINI, Gianlorenzo - **La scultura in cartapesta**. Museo Diocesano di Milano. Silvana Editoriale S. p. A.. Milano. 2008.
- BORGES, Nelson Correia - **História da Arte em Portugal – Do Barroco ao Rococó**. Edições Alfa. Vol. 9. Lisboa. 1986.
- CABRÉ, Nati Salvadó i [et al.] – **Presa de mostres de policromies**. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Museus – Documentació. Catalunya. 2008.
- CALVO, Ana - **Conservación y restauración – materiales, técnicas y procedimientos – de la A a la Z**. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1997.
- COELHO, Beatriz - **Imaginária Devocional Policromada no Brasil: Materiais e Técnicas**. Actas do Congresso Internacional da Policromia. Instituto Português da Conservação e Restauro. Lisboa. 2002.

- ESPINOSA, Teresa Gomez - **História e Evolução da Policromia Barroca**. Actas do Congresso Internacional da Policromia. Instituto Português da Conservação e Restauro. Lisboa. 2002.
- GARCÍA, Fernando - **Aportaciones a un Glosario de Policromia**. Actas do Congresso Internacional da Policromia. Instituto Português da Conservação e Restauro. Lisboa. 2002.
- GONZALEZ, Maria Luisa Gómez – **Exámen científico aplicado a la conservación de obra de arte**. 1ª ed. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid. 1994.
- JASON, H. J. - **História da Arte**. 5ª Edição. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1992.
- KROUSTALLIS, Stefanos K. - **Diccionario de Materiais y Técnicas (I. Materiais) – Tesouro para la descripción y catalogación de bienes culturales**. Secretaria General Técnica. Madrid. 2008.
- LAMEIRA, Francisco - **O Retábulo em Portugal – das origens ao declínio**. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Centro da História da Arte da Universidade de Évora. 2005.
- LETONA, Ana Carrassón López de - **Las Técnicas de Dourado en los siglos XVII y XVIII en España**. Actas do Congresso Internacional da Policromia. Instituto Português da Conservação e Restauro. Lisboa. 2002.
- MEDEIROS, Gilca - **Restauração de escultura em tecido policromado – VIII Congresso da ABRACOR**. Ouro Preto - Minas Gerais. Brasil. 1996.

- MEDEIROS, Gilca; MONTE, Eliane - **Obras em tela encolada em Minas Gerais: estudo e catalogação**. Centro de Estudos de Imaginária Brasileira. Revista da Imagem Brasileira n.º2. Minas Gerais. 2003.
- MIRÓ, Eva Pascual i - **O Restauro de Madeira**. Editorial Estampa. Lisboa. 1999.
- MONCADA, Miguel Cabral - **A evolução da escultura sacra portuguesa na colecção de Henrique Amorim - Imaginária Feminina na Arte Sacra Portuguesa - processos de conservação e restauro - colecção do Museu de Santa Maria de Lamas**. Museu de Santa Maria de Lamas/Universidade Católica. Escola das Artes. Porto. 2005.
- MONTE, Eliane - **Escultura em Tela Encolada: Tecnologia e Restauração**. IX Congresso da ABRACOR. Salvador – Bahia. Brasil. 1998.
- MOURA, Carlos; **História da Arte em Portugal – O Limiar do Barroco**. Edições Alfa. Vol. 8. Lisboa. 1986.
- PEREIRA, Paulo - **História da Arte Portuguesa**. Vol. 7. Círculo de Leitores. Rio de Mouro. 2007.
- PINTO, Ana Lúcia [et al.] - **Arte Portuguesa**. Porto Editora. Porto. 2006.
- RATZINGER, Joseph – **Jesus de Nazaré – Da Entrada em Jerusalém até à Ressureição**. Libreria Editrice Varicana. Vaticano. 2011.
- REBULL, Rosa; TRIADÓ, Juan-Ramón; - **Tesouros Artísticos do Mundo - Confirmação e dissolução do Barroco**. Vol.14. Ediclube. 2007.
- RIBEIRO, Conceição - **Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Almoester – escultura em madeira policromada: critérios de reintegração cromática**.

Estudos/Património; n. 4. Instituto Português do Património Arquitectónico. Lisboa. 2003.

- SABNIS, R. W. – **Handbook of Biological Dyes and Stains – Synthesis and Industrial Applications**. Published by John Wiley & Sons, Inc. New Jersey. 2010.
- SARAIVA, José Hermano - **História de Portugal – Dicionário de Personalidades**. Vol. XVI. Edições Quidnovi. Matosinhos. 2004.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - **Dicionário de termos de arte e arquitectura**. Edital Presença. Lisboa. 2005.
- TAVORA, Bernardo Ferrão Tavares - **Imaginária Luso-Oriental**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa. 1983.
- VILLARQUIDE, Ana - **La pintura sobre tela I/II – Alteraiones, materiales y tratamientos de restauración**. Editorial Nerea. San Sebastián. 2005.
- VORÁGINE, Santiago de la - **La leyenda dorada**. Alianza Forma. Volume 1 e 2. Madrid. 1982.
- WOLBARST, Anthony Brinton – **Looking within: how X-Ray, CT, MRI, ultrasound, and others medical images are created, and how they help physicians save lives**. University of California Press. London. England. 1999.
- ZAMORA, Eva López - **Estudio de los materiales y prodecimientos del dorado atrevés de las fuentes literárias antiguas: Aplicación en las decoraciones de pinturas catellanas sobre tabla**. Universidad complutense de Madrid – Faculdade de Bellas Artes. Departamento de Pintura-Restauración. Madrid. 2007.

Sítios:

- MARRERO, Pablo F. Amador - **Traza española, ropaje indiano – El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz.** 2002. [Consult. 1 Mar. 2011]. Disponível em <http://mdc.ulpgc.es/cgi-bin/showfile.exe?CISOROOT=/MDC&CISOPTR=34600&filenam.>
- SERENO, Isabel; SANTOS, João - **Igreja de São Domingos.** 1994. [Consult. 4 Dez. 2010]. Disponível em http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/002_B2.aspx?CoHa=2_B1.